

何香凝美术馆
艺术史名著译丛

范景中　主编

风格三论

〔美〕欧文·潘诺夫斯基　著
李晓愚　译

商务印书馆
创于1897　The Commercial Press



何香凝美术馆·艺术史名著译丛

范景中　主编

风格三论

〔美〕欧文·潘诺夫斯基　著

〔美〕欧文·拉文　〔美〕威廉·S. 赫克舍　编

李晓愚　译

商务印书馆
The Commercial Press

图书在版编目（CIP）数据

风格三论 /（美）欧文·潘诺夫斯基著；李晓愚译．—北京：商务印书馆，2021
（何香凝美术馆·艺术史名著译丛）
ISBN 978－7－100－18988－0

Ⅰ．①风…　Ⅱ．①欧…②李…　Ⅲ．①艺术风格—文集　Ⅳ．①J045-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2021）第037181号

风格三论
〔美〕欧文·潘诺夫斯基　著
李晓愚　译

商务印书馆出版
（北京王府井大街36号　邮政编码 100710）
商务印书馆发行
苏州市越洋印刷有限公司印刷
ISBN 978－7－100－18988－0

2021年4月第1版　　开本 670×970　1/16
2021年4月第1次印刷　　印张 16¾

定价：76.00元

THREE ESSAYS ON STYLE

ERWIN PANOFSKY

Erwin Panofsky

Three Essays on Style

Edited by Irving Lavin with William S. Heckscher

First MIT Press paperback edition, 1997

本书根据麻省理工学院出版社1997年版译出。

总　序

范景中

卡夫卡曾说：通天塔建成后，若不攀爬，也许会得到神的宽宥。这一隐喻，象征了语言交流的隔绝。同样的想法，还让他把横亘的长城与通天塔的垂直意象做了对比。不过，攀爬通天塔所受到的惩罚——“语言的淆乱”，却并未摧毁人类的勇气。翻译就是这种魄力与智慧的产物。

7世纪，玄奘（？—664）组织国家译场，有系统翻译佛经，堪称世界文化史上的伟大事件。那时，为了满足信众的需要，印刷术或许已经微露端倪，但译本能广泛传播，最终掀起佛教哲学的神化风宣，还要靠抄书员日复一日的枯寂劳动。20世纪敦煌藏经洞的发现，让人们能够遥想千年前抄书的格局。当年抄书员普普通通的产品，现在都成了吉光片羽。

远望欧洲，其时的知识传播，同样靠抄工来临写悠广。但是两个半世纪后的公元909年，开始传出一条消息，说万物的末日即将迫近。这在欧洲引起了极大的恐慌，知识的流动也面临着停断的危险。处在如此岌岌危惧之际，心敬神意的抄书员或许会反问自己，继续抄写这些典籍有何益处，既然它们很快就要烟灭灰飞于最后的审判。

他们抄录的书，有一部分就是翻译的著作，是让古典微光不灭的典籍。幸亏抄书员不为*appropinguante mundi termino*［世界末日将至］的流言所撼动，才让知识最终从中古世纪走出，迎来12世纪的文艺复兴。

这些普通的历史常识，让我经常把翻译者和抄书员等量齐观。因为他们的工作都不是原创。有时，欣赏南北朝写经生的一手好字，甚至会觉得翻译者还要卑微。不过，我也曾把一位伟大校书者的小诗改换二字，描绘心目中

所敬重的译者—抄工形象：

一书逡译几番来，岁晚无聊卷又开。

风雨打窗人独坐，暗惊寒暑迭相摧。

他们危坐于纸窗竹屋、灯火青荧中，一心想参透古人的思想，往往为了一字之妥帖、一义之稳安，殚精竭思，岁月笔端。很可能他们普普通通，只是些庸碌之辈或迂腐之士，但他们毕恭毕敬翻译摹写那些流芳百世的文字，仅此一点，就足以起人“此时开书卷，心魂肃寻常”之感。更何况，若不是他们的默默辛苦，不朽者也早已死掉了。

玄奘大师为翻译所悬鹄的“令人生敬”，大概就隐然有这层意思。这也使我们反躬自问：为什么让那些不朽者不朽？我想，答案必定是人言言殊。但最简单最实在的回答也许是，如果没有他们，我们的生活就少了一个维度，一个叫作时间的维度；它一旦阙如，我们就会像是站在荒漠的空旷之野，前面是无边的茫茫，身后是无边的黯黯。

我推测，歌德的几行格言短句表达的也是这个意思：

Was in der Zeiten Bildersaal

Jemals ist trefflich gewesen

Das wird immer einer einmal

Wieder auffrischen und lesen.

(*Sprüchwörtlich*, Ⅱ, 420)

歌德说，在时间的绘画长廊中，一度不朽的东西，将来总会再次受到人们的重新温习。这几句诗和歌德精心守护文明火种的思想一致，它可以用作翻译者的座右铭。

文明的火种，概言之，核心乃是科学和艺术。科学是数学、逻辑的世界，艺术是图像、文字的世界。撇开科学不谈，对艺术的研究，尤其对艺术史的

研究，说得大胆一些，它代表了一种文明社会中学术研究的水平，学术研究的高卑与平庸即由艺术史显现。之所以论断如此，也许是它最典型代表了为学术而学术的不带功利的高贵与纯粹。而这种纯粹性的含量，可以用来测试学术的高低。王国维先生谈起他羡慕的宋代金石学也是这样立论的：

> 赏鉴之趣味与研究之趣味，思古之情与求新之念，互相错综。此种精神于当时之代表人物苏轼、沈括、黄庭坚、黄伯思诸人著述中，在在可以遇之。其对古金石之兴味，亦如其对书画之兴味，一面赏鉴的，一面研究的也。汉唐元明时人之于古器物，绝不能有宋人之兴味。故宋人于金石书画之学，乃陵跨百代。近世金石之学复兴，然于著录考订，皆本宋人成法，而于宋人多方面之兴味反有所不逮。（《王国维遗书》，第三册，上海书店出版社，第718页）

观堂的眼中，金石学属于艺术史。金石器物就像书画一样，最易引牵感官的微赜纤末，带起理性的修辞情念。宋代的学术之所以高明，正在艺术兴味的作用。陈寅恪先生也是同一眼光，他评论冯友兰的哲学史，说过类似的意见，《赠蒋秉南序》也赞美“天水一朝之文化，为我民族遗留之瑰宝”。

追随这些大师的足迹，我们不妨发挥几句：一个文明之学术，反映其势力强盛者在科学技术；反映其学术强盛者在艺术研究，鉴赏趣味与研究趣味的融合，最典型则是艺术史的探索。这是将近两百年来世界学术发展的趋势，现代意义的艺术史著作、鲁莫尔的《意大利研究》[*Italienische Forschungen*]（1827—1832）可作其初始的标记。它出版后，黑格尔不失时机引用进了《美学讲演录》。

恰好，鲁莫尔 [Carl Friedrich von Rumohr]（1785—1843）也是一位翻译家，是一位为学术而学术、不计名利、不邀时誉的纯粹学人。他研究艺术史出于喜爱，原厥本心，靠的全是个人兴趣。Character calls forth character [德不孤，必有邻]。参与这套艺术史经典译丛的后生学者，不论是专业还是业余，热爱艺术史也都是倾向所至，似出本能。只是他们已然意识到，社会虽然承平日久，

可学术书的翻译却艰难不易，尤其周围流行的都是追钱追星的时尚，就更为不易。这是一个学术衰退的时期，翻译者处于这种氛围，就不得不常常援引古人的智慧，以便像中古的抄书员那样，在绝续之交，闪出无名的、意外的期待。1827年7月歌德给英格兰史学家卡莱尔［Thomas Carlyle］写信说：

> Say what one will of the inadequacy of translation, it remains one of the most important and valuable concerns in the whole of world affairs.［翻译无论有多么不足，仍然是世界的各项事务中最重要最有价值的工作。］

他是这样说，也是这样做的。我们看一看汉斯·皮利兹［Hans Pyritz］等人1963年出版的《歌德书志》［*Goethe-Bibliographie*］，翻译占据着10081—10110条目，约30种之多，语言包括拉丁语、希腊语、西班牙语、意大利语、英语、法语、中古高地德语、波斯语以及一些斯拉夫语。翻译一定让歌德更为胸襟广大、渊雅非凡，以至提出了气势恢宏的*Weltliteratur*［世界文学］观念。他的深邃弘远也体现在艺术研究上，他不仅指导瑞士学者迈尔［Johann Heinrich Meyer］（1760—1832）如何撰写艺术史，而且自己也翻译了艺术史文献《切利尼自传》。

歌德对翻译价值的启示，我曾在给友人的短信中有过即兴感言：

> 翻译乃苦事，但却是传播文明的最重要的方式；当今的学术平庸，翻译的价值和意义就更加显著。翻译也是重要的学习方式，它总是提醒我们，人必犯错，从而引导我们通过错误学习，以至让我们变得更谦虚、更宽容也更文雅，对人性的庄严也有更深至的认识。就此而言，翻译乃是一种值得度过的生活方式。（2015年5月29日）

把翻译看为一种值得度过的生活方式，现在可以再添上一种理由了：人活在现象世界，何谓获得古典意义上的autark［自足］，难道不是把他的生命嵌入艺术的律动？翻译这套书也许正是生命的深心特笔，伴着寒暑，渡了春魂，摇焉于艺术的律动。这律动乃是人类为宇宙的律动增美添奇的花饰绮彩。

本丛书由商务印书馆与何香凝美术馆合作出版；书目主要由范景中、邵宏、李本正、黄专和鲍静静拟定，计划出书五十种；选书以学术为尚，亦不避弃绝学无偶、不邀人读的著作，翻译的原则无他，一字一句仿样迻写，唯敬而已。

草此为序，权当嚆引，所谓其作始也简，其将毕也必巨也。

中译者序

文化、媒介与风格：论潘诺夫斯基的风格研究方法

在艺术史研究中，我们通常将对意义［meaning］的探寻归入图像学领域，把对风格［style］的诊断归入形式分析的范畴。在图像学的建构中，欧文·潘诺夫斯基［Erwin Panofsky］无疑是举足轻重的人物，他的代表作《图像学研究》［*Studies in Iconology*］标志着一个重要转折：图像学不再是一个辅助性的学科，而成为艺术史研究方法中不可或缺的一部分。①

然而，这位艺术史学者在图像学领域的丰硕成果往往掩盖了他在风格研究方面孜孜不倦的探索。终其一生，潘诺夫斯基一直关注着风格问题：博士毕业后，他发表的第一篇论文《造型艺术中的风格问题》［"Das Problem des Stils in der bildenden Kunst"］就是针对形式分析大师沃尔夫林［Heinrich Wölfflin］的评论；在1924年出版的《11至13世纪的德国雕刻》［*Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*］一书中，他采用形式分析的方法对中世纪德国雕刻的形式变化进行了阐释。②他的《风格三论》［*Three Essays on Style*］一书由三篇论文组成，主题皆围绕"风格"展开，分别论述了某一特定时期（巴洛克）、某一特定媒介（电影）、某一特定国家（英国）的艺术风格。③潘诺夫斯基对风格的关注并不局限于那些专门讨论风格的论著，在对比例理论、透视等其他学术兴趣点的研究中，风格亦是绕不开的核心。

① 欧文·潘诺夫斯基：《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》，戚印平、范景中译，上海三联书店，2011年。

② 邵宏：《美术史的观念》，中国美术学院出版社，2003年，第149页。

③ Erwin Panofsky, *Three Essays on Style*, edited by Irving Lavin, Cambridge: The MIT Press, 1997.

风格，致力于研究艺术的“视觉性”，它是艺术史作为一门独立学科合法性的关键要素。不过，在很多情况下，风格是被当作诊断工具使用的：“我们在艺术史中使用风格概念，并把它作为规定由同一时期、同一地域或同一个人、团体所创作艺术作品特征的一种手段；假如我们对艺术作品出自何时、何地、何人之手一无所知，那么考察的过程就可能会颠倒过来：我们假定相同风格的艺术作品来自同一时间、地点或个人之手。”[1]潘诺夫斯基虽然充分认可风格在艺术鉴赏中的重要性——在形式分析的基础上，确定艺术品的创作者和年代[2]，但他更多地是将风格视为一个重要文化对象而展开研究的。他对纯粹的形式分析毫无兴趣，更关心的是风格的语境和观念问题。本文将探讨潘诺夫斯基风格研究的方法与特点。他的研究路径与其他艺术史学者有何异同？对风格问题做出了哪些贡献？又有何局限？他如何将针对风格的形式分析与针对意义的图像学研究结合起来？这些都是本文试图回答的问题。

一 风格研究中的“二元对立”

“风格”［style］一词源于拉丁语的“stilus”，原指罗马人的一种书写工具，它是针状的，可以在蜡版上进行刻写。公元1世纪时，贺拉斯［Horace］与维吉尔［Virgil］将“风格”这一术语首次运用于文学，用来表示一个作家的写作方式。[3]

“风格”正式成为视觉艺术研究领域的专业术语，则要归功于德国艺术史家温克尔曼［Johann Joachim Winckelmann］。在他的代表作《古代艺术史》

---

① 邵宏：《美术史的观念》，第137页。

② Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Chicago: University of Chicago Press, 1955, p. 19.

③ W. Sauerländer, “From Stilus to Style: Reflections on the Fate of a Notion”, *Art History*, 1983, 6 (3), pp. 253–270. “style”还有一个目前不大为人所知的词源，即希腊语的“stylos”［圆柱］。古罗马建筑师维特鲁威［Vitruvis］用“stylos”指代各种建筑柱式之间的比例差异。这一希腊术语影响了英语中“style”一词的拼写。美国艺术史家库布勒［George Kubler］提出应当把“stilus”和“stylos”作为“风格”的双重词源，前者体现了风格的时间属性，后者体现了风格的空间属性。（参见George Kubler, “Towards a Reductive Theory of Visual Style”, in Leonard B. Meyer & Berel Lang (eds.), *The Concept of Style*, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, pp. 119–127。）

[*Geschichte der Kunst des Alterthums*]，温克尔曼创造性地将文学批评中的惯用语“style”运用到了对古希腊艺术的描绘中，他将古希腊艺术与文艺复兴的艺术加以对比，并提出希腊风格就是希腊人生活方式的表现。[①]温克尔曼的论述为建立以各个时期的风格来划分艺术史的方法铺平了道路。值得注意的是，之后艺术史中采用的表示风格的各种名称，其实都是规范[norm]带来的产物：要么是一种对古典规范的（适当）依赖，要么是一种对古典规范的（不当）偏离。[②]因此，按风格进行历史分期，永远不可能是中立的。最初，描述时代风格的词语大多是贬义的。正如贡布里希[E. H. Gombrich]所指出的：

> “哥特”风格原先的意思是罗马帝国的破坏者们的“野蛮”风格。“巴洛克”一词是由意为“奇异”“怪诞”的几个词组合而成的。“洛可可”一词是J.-L. 大卫[J.-L. David]的学生于1797年前后新造出来嘲弄蓬巴杜夫人时代[the age of Madame de Pompadour]的那种浮华风格用的。“罗马式”一词在大约1819年被人们启用时表示的是“罗马风格的堕落”。同样，“手法主义”指的是败坏文艺复兴纯正风格的矫揉造作。如此看来，古典主义风格、后古典主义风格、罗马式风格、哥特风格、文艺复兴风格、手法主义风格、巴洛克风格、洛可可风格、新古典主义风格这一序列记录了古典完美的理想的次次兴衰沉浮。[③]

总而言之，这些名称不过是历史风格分期中惯用的二元对立[polarities]——古典与非古典——的各种变体而已。把古典和非古典的理想仅仅归结为在两种完全平等的东西中选择其一，这种做法集中体现在沃尔夫林的形式分析中。他在《美术史的基本概念》[*Principles of Art History*]中把文艺复兴与巴洛克视为两种针锋相对的风格——前者是对规范的依赖，后者是

① 温克尔曼：《论古代艺术》，邵大箴译，中国人民大学出版社，1989年。

② E. H. Gombrich: *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, London: Phaidon, 1966, pp. 83–86.

③ 贡布里希：《论风格》，载范景中编选：《艺术与人文科学：贡布里希文选》，浙江摄影出版社，1989年，第87—88页。

对规范的偏离。他在两个相互对立的形式体系之上以对举的方式提出了五对基本概念:(1)线描和涂绘;(2)平面和纵深;(3)封闭的形式和开放的形式;(4)多样性和统一性;(5)绝对清晰和相对清晰。沃尔夫林认为这五对概念的对应并非暂时性的，而是代表了知觉本身固有的、永不改变的对立两极。[①]

继沃尔夫林之后，对巴洛克风格进行全面深刻阐述的另一人就是潘诺夫斯基。在《何谓巴洛克?》["What Is Baroque?"]这篇文章中，潘诺夫斯基继承了沃尔夫林"二元对立"的基本模式，但对此进行了改造。他批评沃尔夫林忽略了文艺复兴与巴洛克之间的一段发展历程。这段历程从1520年拉斐尔去世一直持续到17世纪，"当我们清除掉这百年中发生的事情之后，确实会获得一种印象：巴洛克和文艺复兴之间存在着一种直接的两极对立。可事实上，其间的发展是一个更为复杂的过程"[②]。潘诺夫斯基以辩证的方式讨论风格的发展，他注意到早期文艺复兴艺术中包含一对内在矛盾：一是古典之复兴，一是非古典的自然主义。这对矛盾集中体现在吉兰达约的《牧人来拜》[*Adoration of the Shepherds*]中：画作一方面展现出娴熟的透视法技巧——这是文艺复兴时期表现三维空间的典型方法；另一方面却又体现出顽固的哥特式精神——画中的人物紧贴水平面，且彼此相依。此种内在矛盾性是文艺复兴的一大特征，直到盛期文艺复兴，以莱奥纳多·达·芬奇和拉斐尔为代表的画家才出色地调和了这对矛盾。随后，手法主义盛行，它呈现出对古典和谐状态近乎暴力的反应，之前的平衡被严重破坏。到了巴洛克时期，调和的状态才重新得到恢复，"平面与纵深、理想之美与现实、新异教的人文主义与基督教精神的对比冲突依然存在，但已开始融入一个充满着高度主观化情感的新领域"[③]。因此，巴洛克风格的兴起，与其说是对"古典"文艺的复兴，不如说是对手法主义的反叛。

潘诺夫斯基注意到了沃尔夫林模式中被彻底忽略的阶段，即介于文艺复兴和巴洛克之间的"手法主义"时期，甚至对这一阶段内的风格变化又做了

---

① 沃尔夫林:《美术史的基本概念：后期艺术风格发展的问题》，洪天富、范景中译，中国美术学院出版社，2015年，第28—31页。

② Panofsky, *Three Essays on Style*, p. 20.

③ Ibid., p. 38.

详尽分析。更重要的是，沃尔夫林的风格分类是静态的、绝对的，他的分析集中在完全对立的两极，认为一切的艺术感知都不可避免地在这两极之间摇摆；而潘诺夫斯基的风格分类则是动态的、相对的，他关注一个进化的过程：两极之间并非判然对立，而是不断互动，并由此产生了一系列更全面的融合。

二　风格整体论的诱惑与陷阱

在研究风格的时候，潘诺夫斯基毫不掩饰他的雄心：要将种种纷繁复杂的现象纳入一个紧密连贯的解释模式中，展示出某一时期或某一地方各个方面的有机统一性。在他看来，一个特定时代和地域的所有艺术品都拥有某种共同特点：巴洛克风格体现在油画、雕塑、建筑、漫画、戏剧、哲学等各个领域；英国集“浪漫”与“理性”于一体的民族性也展现在园林、住宅、教堂、手抄本绘画、诗歌，乃至劳斯莱斯汽车的散热器等生活的方方面面。每一个历史时期（地域）都有其典型的风格——这种观念可以追溯到黑格尔［Georg Wilhelm Friedrich Hegel］那里。黑格尔享有“艺术史之父”的崇高声望，因为正是他第一次试图全面考察艺术的整个世界史，并使之成为一个体系。他企图寻求整一的历史体系，用普遍的法则解释种种错综复杂的关系，把一种风格看成是时代精神［Zeitgeist］或民族精神［Volksgeist］的标志。在他看来，一个民族的艺术，跟该民族的哲学、宗教、法律、道德、科学、技术一样，总是能反映出“绝对精神”发展所处的阶段。[①]正是这种观念深深影响了西方艺术史研究的大师：施纳泽［Carl Schnaase］、布克哈特［Jacob Burckhardt］、沃尔夫林、李格尔［Alois Riegl］、德沃夏克［Max Dvořák］以至潘诺夫斯基，都孜孜不倦地力图通过艺术“重构”时代精神。沃尔夫林在他的第一本著作《文艺复兴与巴洛克》［*Renaissance and Baroque*］中就指出：“解释一种风格，就是将该风格纳入它所属的那个时代的总体历史语境之中，然后证明它与那个

① 参见贡布里希：《艺术史之父：读G. W. F.黑格尔的〈美学演讲录〉》，载《敬献集：西方文化传统的解释者》，杨思梁等译，广西美术出版社，2016年，第59—75页。亦可参见范景中：《贡布里希对黑格尔主义批判的意义》，载贡布里希：《理想与偶像：价值在历史和艺术中的地位》，范景中、杨思梁译，广西美术出版社，2013年，第1—15页。

时代的其他组成部分协调一致”，他甚至宣称从一只尖头鞋也可以像从一座大教堂一样容易获得关于哥特式风格的印象。[①]

潘诺夫斯基无疑也是黑格尔体系的拥趸者。有这样一则逸事：1951年夏，贡布里希与潘诺夫斯基一起散步，潘诺夫斯基说自己从学生时代起就对哥特式绘画感到困惑：把哥特式用于建筑和装饰还可以理解，但一幅画又如何能表现出哥特式精神呢？于是，贡布里希便问："您认为这一切果然存在么？"潘诺夫斯基的回答斩钉截铁："是的。"[②]风格整体论体现在潘诺夫斯基的一系列论著中：《风格三论》中的三篇文章皆是关于“根本原则”的——17世纪艺术的“巴洛克”特质、电影艺术的“影像”特征、不列颠诸岛艺术的“英国”本质；在另一部专门谈论风格的专著《哥特式建筑与经院哲学》[*Gothic Architecture and Scholasticism*]中，潘诺夫斯基用经院哲学学派的“心理习惯”和话语模式来解释哥特式建筑的艺术形式和结构；在《西方艺术中的文艺复兴与历次复兴》[*Renaissance and Renascences*]中，他再次坚定地捍卫了“文化具有某种本质”的观念。潘诺夫斯基复活了黑格尔构造一个绝对视点的尝试，通过这个视点去考察艺术，就可以洞悉一切作品的内在风格和结构。然而，贡布里希却严厉批评了潘诺夫斯基的这一学术取向，他说：

> 潘诺夫斯基代表了我经常批评过的艺术史中的德语传统。我曾经表明，这一传统可以追溯到黑格尔的历史哲学，这一传统喜欢运用时代精神和民族精神等概念，这一传统宣称，一个时代的所有具体显示即它的哲学、艺术、社会结构等等都是一种本质、一种同一精神的表现。结果每一时代都给看成是包含了一切的整体。持有这种信念的艺术史家用了极渊博的知识和机智来论证这类相互联系的存在。潘诺夫斯基也喜欢以其超众的才智和知识建立这种联系。[③]

---

① 沃尔夫林：《文艺复兴与巴洛克》，沈莹译，上海人民出版社，2007年，第73—74页。

② 范景中：《贡布里希对黑格尔主义批判的意义》，第2页。

③ 欧文·潘诺夫斯基：《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》，第10页。

风格整体论自然是富于诱惑力的，沃尔夫林、潘诺夫斯基等黑格尔式的艺术史家可能有意无意地感到“如果他们抓不住能使铁屑成为图案的磁石，那么以往的文化颗粒将又一次成为一盘散沙”①。然而，风格整体论的弱点也很明显，它具有先验［a priori］的特征，否定了一切偶然性，因此受到广泛批评。

自20世纪50年代以后，越来越多的艺术史家试图减少“风格”概念中的“黑格尔式”元素。例如夏皮罗［Meyer Schapiro］就强调了风格中的偶然［contingencies］和意外［exceptions］，以此对抗关于时代及其精神的整体论。②艾克曼［James Ackerman］提出要以跨学科的方式研究每一件具体的艺术品，而非将所有艺术品都视为“文化本质”的反映。在他看来，风格是“在某一特定时刻的解决方案”。③贡布里希对风格做了两种区分：规范式［normative］与描述式［descriptive］，前者是“黑格尔式”的，将风格视为一种整体文化的趋势，后者则强调要有取舍选择［alternative choices］。贡布里希指出只有在“描述式”的意义上谈论风格才有意义，也就是说艺术家可以根据意图在若干种风格中做出选择，如果没有可替换的表现方式作为选择，就不会有风格。④贡布里希将“意图”作为风格选择的依据，显然是受到了波普尔［Karl Popper］“情境逻辑”［the logic of situation］的启发，正如范景中先生指出的：“构成历史的是一个个具体的个人。这些个人的生存情境可能把他推向某种制像活动，并在其中不断地调整着他和制像任务的各种要求之间的关系，而正是那些要求决定了艺术的功能和面貌，也最终创造了艺术。由于情境不同，艺术的风格可能大相径庭。”⑤

三　风格与文化心理

尽管潘诺夫斯基的风格研究未能脱离黑格尔主义的桎梏，但仍有其独特

① 贡布里希：《寻求文化史》，载贡布里希：《理想与偶像：价值在历史和艺术中的地位》，第47页。

② M. Schapiro, "Style", in S. Tax et al. (eds.), *Anthropology Today*, Chicago, 1953; also in M. Philipson and P. J. Gudel (eds.), *Aesthetics Today*, New York, 1961.

③ J. S. Ackerman, "A Theory of Style", *J. Aesth. & A. Crit.*, xx, 1962, pp. 227–237.

④ 贡布里希：《论风格》，第85—86页。

⑤ 范景中：《贡布里希对黑格尔主义批判的意义》，第2—3页。

的贡献，那就是他始终能看到整个风格的发展历程与文化“心理”深刻变化之间的关系。

马克思·J. 弗里德兰德［Max J. Friedländer］说过：“艺术是心灵之事，所以任何一项科学性的艺术研究必然属于心理学范畴。它可能涉及其他领域，但是，属于心理学范畴则永远不会更改。”[①] 20世纪初，弗洛伊德［Sigmund Freud］精神分析理论的影响日益蔓延到其他学科。他将心理学，尤其是精神分析，与传统艺术史方法综合起来展开研究，对许多艺术史家如夏皮罗、贡布里希、克里斯［Ernst Kris］等都产生了巨大的吸引力。目前，尚未有证据证明潘诺夫斯基与弗洛伊德，或与精神分析有任何联系，但他在《何谓巴洛克?》一文中却出色地对巴洛克风格进行了心理学的深刻阐释。当时，“巴洛克”还常被视为贬义词，指代那些晦涩古怪的东西。但潘诺夫斯基却指出巴洛克并不是文艺复兴之衰落，而是文艺复兴之高潮。他认为巴洛克风格展现出一种新意识——强烈情感与超然意识的平衡。在经历了手法主义时期的紧张争斗之后，艺术家们又重新获得了盛期文艺复兴的完美状态，但他们仍能清醒地意识到一种潜在的二元性：

> 当他们的心灵因激动而震颤时，他们的意识却保持超然，“知道”正在经历的一切。许多观者或许不喜欢这一点。但我们不该忘记的是，这种心理上的分裂是历史情境的合理结果，同时也奠定了我们所谓的想象与思维的“现代”形式的基础。在情感与反思、欲望与痛苦、虔诚与淫逸之间诸多冲突和二元对立的经历中，产生了一种觉醒，从而赋予欧洲人一种新的意识。[②]

在潘诺夫斯基看来，一直到巴洛克阶段，文艺复兴时期内在固有的冲突才得以克服，克服的方式并非仅仅将矛盾消除，而是清醒地意识到这些矛盾，并将之转化为主观的情感能量。潘诺夫斯基并没有回避巴洛克风格的消

① 贡布里希：《艺术与错觉：图画再现的心理学研究》，杨成凯等译，广西美术出版社，2012年，第3页。

② Panofsky, *Three Essays on Style*, p. 75.

极方面，一是多愁善感（“当个体不仅意识到自己的感受，而且刻意地沉浸其中”），一是轻薄浮佻（“当个体意识到自己的感受，却轻视它们，甚至用一个怀疑的微笑将之消解”，恰如贝尔尼尼《圣特雷莎的狂喜》中天使面部所浮现的那抹轻浮笑容）。然而，潘诺夫斯基也洞悉到了巴洛克风格“缺陷”背后的积极方面。首先是一种“批判性”的态度和思维方式，巴洛克时代的人们实践着笛卡尔的“我思，故我在”[cogito, ergo sum]，直面自我的感受，不再接受任何预设的前提。其次，他们拥有了真正意义上的幽默感，“与机智或纯粹的滑稽不同，幽默感建立在这样一个事实的基础之上：一个人意识到这世界不是它本来应该有的样子，但既不会为之动怒，也不认为自个儿就能幸免于他所观察到的种种丑陋以及大大小小的罪恶和愚蠢”①。无论是莎士比亚、塞万提斯的文学作品，还是布劳沃、贝尔尼尼的漫画都展现出幽默家的意识：既注意到生命与人性中的客观缺陷，也能以主观努力克服这种差异；不但能宽宥他所嘲笑的事物，而且会对之抱以深切同情。

潘诺夫斯基对巴洛克风格的心理阐释，堪称一次精神分析领域的出色演绎。与沃尔夫林的知觉心理学不同，潘诺夫斯基关心的是风格变化背后的整体文化语境。他将对意识情感的剖析与巴洛克艺术的风格解读融合在一起，以各种巧妙的对比和包罗万象的综合视角，还原了那个历史时代独特的心理状态。

风格的品质可以直接或间接地被定义为一种人的心理状态，贡布里希在《论风格》一文中就指出：人们常常用表示心理状态特性的形容词来描写风格，如“热情的风格”“幽默的风格”。②法国作家布丰[Buffon]的名言“风格即人”[Le style, c'est l'homme]更是脍炙人口。将一个国家的艺术风格与该国国民的性格和心理特征联系起来，这一传统可以追溯到18世纪甚至更早。德国学者尤其热衷于对艺术风格进行民族与地理的分类研究，而潘诺夫斯基也继承了这一传统。在《劳斯莱斯汽车散热器的观念先例》[“The Ideological Antecedents of the Rolls-Royce Radiator”]一文中，他对英国艺术中的民族心理特征做了深入

① Panofsky, *Three Essays on Style*, pp. 75–80.

② 贡布里希：《论风格》，第84页。

分析。通常而言，我们对“风格”会报以一种期待，那就是，它能展现出品质上的连贯一致性。但有的时候，正如一个人可能具有双重人格一样，一件艺术品或一种艺术风格中也可能出现二元对立。劳斯莱斯汽车的散热器就是一例：它的发动机隐藏在庄严肃穆的帕拉第奥神庙式外表之下，而在这样理性的外观之上又安置着一位迎风展臂的“银色女神”[Silver Lady]，这尊小塑像展现出的正是新艺术运动 [art nouveau] 的浪漫主义精神。在潘诺夫斯基看来，劳斯莱斯汽车散热器的设计中体现出的这种理性与非理性的对立统一，是“所有英伦风格之物的必然缩影和卓越标志”，从而提出了风格的民族要素问题。潘诺夫斯基做了一次大胆尝试，试图从英国文化艺术的方方面面，花园、寓所、教堂的玻璃花窗、插图手抄本、诗歌、散文中，寻找这种二元对立风格背后的文化心理根源：

> 一端是极其规整的理性主义，倾向于从古典时代的遗产中寻找支持；与之截然相对却共存共生的另一端是一种高度主观化的情感主义，从幻想、自然和中世纪的过往中汲取灵感。这些灵感来源，如果用一种更好的表达方式来形容的话，可以被称作“浪漫主义的”。这种对立原则之间的矛盾贯穿于整个英国艺术与文学的发展历史之中。与之类似的情形是：在英国，社会生活与制度受到传统和习俗更为严苛的控制，但与其他任何地方相比，个人的“怪癖”却被给予更多的包容空间。[1]

潘诺夫斯基用心理状态来定义一个民族，又用这种民族心理来阐释该民族的艺术文学风格。这正是被贡布里希称为“风格观相学”[stylistic physiognomics] 的做法。正如我们有时会说一个人说话、写作、穿着和行动的方式是他个性的表现一样，观相学同样认为可以从一个国家的文学艺术作品的风格中挖掘出其民族心理和性格。贡布里希指出，用推断人的个性表现的方法来推断某个社会所有其他方面的表现是极其不可靠的，因为一个群体活

① Panofsky, *Three Essays on Style*, p. 144.

动的某一方面与另一个方面并不一定会有必然联系，甚至南辕北辙。他举的例子恰恰是英国艺术风格中的矛盾性：英国人对“低调保守”[understatement]准则的偏爱对风格的选择产生了影响，促使人们去反对建筑的炫耀、音乐的纵情和绘画的“妖艳”，但我们仍然很容易就能在维多利亚市政厅里用的粗俗夸张的词语中、在色彩强烈的前拉斐尔派绘画中、在卡莱尔[Carlyle]激情澎湃的演讲中找出相反的特征。[①]然而，潘诺夫斯基的智慧之处在于，他将这种“二元对立”的矛盾本身视为英国文化的关键性格，于是便可对同一种文化中风格的不协调性进行合理解说。潘诺夫斯基论述的强大说服力在于，他以渊博的知识列举了英国文化艺术中大量的细琐材料，以敏锐的洞见从每一个具体现象的细节中去发现其中的普遍真理，这再次说明他是多么成功地继承了黑格尔的遗产。

潘诺夫斯基深刻而全面地把握住了艺术风格与民族心理、文化观念之间的联系，并能从社会、地理、种族、历史等多个角度分析文化心理的根源，但他的论述仍受到风格整体论的影响。当我们跟随他在一幅幅壮丽广阔的文化图景中漫游的时候，必须提醒自己：我们承认艺术品与其产生的文化环境有密切联系，但承认这种联系是一码事，主张一个时代、一个国家所有的艺术品都表现了某种抽象的精神却是另一码事。

四　风格与技术媒介

潘诺夫斯基是一位钟情于古典艺术的学者。在他看来，美术史属于人文学科，它的任务就是研究往昔，而“我们要把握现实，就得超脱现在”[②]。所以，不难理解，绝大多数20世纪艺术都没能吸引他的注意力，但电影却是个例外。潘诺夫斯基是位不折不扣的电影迷。他曾在普林斯顿及其周边的许多地方发表演讲，每次演讲结束前，他都要放映一部默片，同时为之配上一段精彩有趣的评论。当被问及是如何形成对电影的看法时，潘诺夫斯基说，他去看电

① 贡布里希：《论风格》，第97页。

② 潘诺夫斯基：《作为人文学科的艺术史》，曹意强译，载《新美术》1991年第4期，第36页。

影，有喜欢看的，也有不喜欢看的，就会沉思种种好恶之情从何而来、为何而来，然后试图捕捉思考中的精髓。[1]

《电影中的风格与媒介》["Style and Medium in the Motion Pictures"]是潘诺夫斯基最受欢迎的论文，重印次数超过了他的其他任何一部作品。这篇论文的题目明确地将"风格"与"媒介"并举。在此文一开篇，潘诺夫斯基就指出电影相较于其他艺术的独特之处："电影的生产并不是一股子艺术冲动导致一项新技术的发明和逐步完善，而是一项新技术的发明导致了一种新艺术的发现和逐步完善。"[2]很明显，艺术风格与技术媒介之间的相互关联正是潘诺夫斯基要讨论的焦点。

艺术的实践活动自然会牵涉一系列技术问题：它是如何制作的？采用何种载体？什么材料？尺寸多大？在哪里展示？然而，尽管人们无法否认艺术与技术之间有一种互惠的双向促进关系，但对技术价值的轻视已经深深刻在我们的精神基因中。法国媒介学家雷吉斯·德布雷[Régis Debray]认为西方哲学把一种思维的缺陷，即美学与技术的脱节，看成是一种沿袭的优点。过多谈论艺术，较少涉及机器，向来是思想家，尤其是美学家的偏颇：

> 美学，在18世纪作为一种学科出现，圆满地完成了这个升华过程（即绘画成为思维的东西、自由艺术），同时，也有系统地删除了所有将创作和制造相连接的东西。康德在他的《判断力批判》一书中将这一系统极力地加以夸大和讽刺。对他来说，理智主义排除了所有对物体形式和材料品位判断的暗示。对美的浪漫主义的信仰一直掩盖了艺术材料的存在，使它依附在思想之下。就如同文学理论无须考虑书本本身，传统美学无须考虑艺术作品的材料。[3]

美学人士厌恶并排斥机械，通过发明一种单一的类别——大写的艺术，

---

① Panofsky, *Three Essays on Style*, p. 188, note 12.

② Ibid., p. 93.

③ 雷吉斯·德布雷：《媒介学引论》，刘文玲等译，中国传媒大学出版社，2014年，第66页。

将艺术形式与载体隔断。因此，现代艺术中越是纳入技术因素，就越难打开艺术王国的大门。比如摄影，从1839年至今，关于摄影的论文数量只相当于绘画论文的百分之一。电影的情形也不妙：海德格尔［Heidegger］在他的三部关于艺术品的思考的著作中，只字未提电影；伯格森［Bergson］提及电影放映机是顺带而过，且带有贬义；阿兰［Alain］强调电影放映机"排斥思想"，而且"屏幕的运作将诗意抹杀殆尽"；在阿多诺［Adorno］1970年出版的《美学理论》里，电影也根本没有一席之地。[①]作为"第七艺术"的电影虽然诞生于19世纪末，但直到20世纪60年代才得到社会承认。鉴于此种背景，潘诺夫斯基于1936年首次发表的《电影中的风格与媒介》一文才具有非比寻常的意义，他就一项革命性的新技术发明如何演化为一种高雅艺术展开了精彩论述，展现出一位"严肃的"艺术史家对技术媒介问题的深入思考。

在潘诺夫斯基看来，理解电影的媒介特性是把握其艺术风格的前提。他指出了电影媒介的两大属性：一是商业属性，一是技术属性。从商业属性的角度来看，电影首先是一种大众娱乐媒介，"在现代生活中，大多数其他艺术形式都是人们生活中可有可无的东西，而电影则不然，它不是一种点缀，是一种必需"[②]，"无论我们喜欢与否，超过百分之六十地球人口的见解、品味、语言、服装、行为乃至外貌都更多地受到电影，而非其他单一力量的塑造"[③]。电影是属于普通大众的艺术，它的首要目的不是为了满足制作者的创造冲动，而是为了迎合大众消费者的要求。那么，商业成功与艺术品质是不是两种相互矛盾的追求？潘诺夫斯基不以为然：

> 非商业艺术为我们提供了修拉［Seurat］的名画《大碗岛的星期日午后》［*Grande Jatte*］以及莎士比亚的"十四行诗"，但也有许多作品晦涩到难以理解的地步。反过来说，商业艺术向我们展示了许多庸俗或势利（庸俗和势利原本就是同一事物的两个方面）到令人生厌的东西，但

① 雷吉斯·德布雷:《图像的生与死：西方观图史》，黄迅余等译，华东师范大学出版社，2014年，第98—100页。

② Panofsky, *Three Essays on Style*, p. 122.

③ Ibid., p. 94.

同样也为我们奉上了丢勒的版画和莎士比亚的戏剧。我们不应该忘记，丢勒的版画中有一部分是根据订单制作的，还有一部分则摆在露天市场上出售；莎士比亚的戏剧与先前在宫廷中由贵族"票友们"表演的假面舞会和幕间剧不同，后者往往令人费解到连写专论描绘它们的作者有时都不得要领的地步。而莎士比亚的戏剧想要取悦，也确实取悦了各种观众：既包括少数精英人士，也包括任何准备花一个先令观看演出的普通百姓。[①]

潘诺夫斯基认为电影的商业（大众）属性"重建了艺术生产与艺术消费之间充满活力的联系"，这种联系"在艺术创作的其他许多领域，即便没有完全中断，也被大大削弱"。[②]他尖锐地指出有些影片之所以不能捕获人心，往往不是商业性导致的，而是由于这类作品缺乏洞察力。

电影的商业属性是基于电影与社会之间的关系，而电影的技术属性，则源自它与现实的关系。潘诺夫斯基指出电影与其他再现性艺术的重要区别：所有早期再现性艺术的运作都是自上而下的，即在一开始就把一种理念投射到没有具体形式的材料之上，而不是以构成物质世界的实物作为起点。电影却是自下而上的，它把实实在在的物与有血有肉的人（而不是什么中性的媒介）组织起来，构建一件艺术品。尽管编排方式多种多样（化妆、灯光、摄影等），但绝对不能脱离实物与真人。正因如此，潘诺夫斯基将电影的本质定义为"根据现实本来的样子，对其加以操纵"。电影媒介的现实属性构成了其艺术风格的前提，即必须坚持现实主义，不能为了矫揉造作的人工场景而牺牲现实，不能在面对现实之前就预先对现实进行风格化的处理。电影的最大任务就是"要操纵和拍摄一个非风格化的现实，最终使之成为有风格的作品"[③]。

潘诺夫斯基相信特定的形式风格对于特定的媒介来说是"合适的"。为了

① Panofsky, *Three Essays on Style*, p. 120.

② Ibid., p. 94.

③ Ibid., pp. 122-123.

说明这一点，他引入了另一种媒介——戏剧，来作为与电影的对比。这两种媒介看似“近亲”，却截然不同。在戏剧院中，空间是静止的，也就是说，舞台上表现的空间以及观众与演出场景之间的空间关系，都是固定不变的。因此，戏剧往往通过语言传达感情和思想，对白是最重要的，动作却是次要的。然而在影院中，观众却处于一种永恒的运动中——虽然他的身体被固定在座位上，眼睛却可以随着摄影机镜头不断改变距离和方向。电影媒介的实质在于运动，潘诺夫斯基将之定义为“空间的动态化”［dynamization of space］以及与之对应的“时间的空间化”［spatialization of time］。因此，模仿戏剧表演，恰恰是电影必须避免的。在电影中，任何企图仅仅使用对白，甚至主要使用对白来传达思想和感情的做法，都会令人感到沉闷不安。电影的对白和动作必须服从于“可共同表现性原则”［principle of coexpressibility］，“但凡出现与可视动作彻底脱钩的诗意情绪、音乐爆发或带有文学自负的语言，就会令敏感的观众觉得压根‘坐不住’”[1]。

潘诺夫斯基提醒我们，每一种媒介的基本属性都应当被尊重。媒介会直接影响形式风格：拜占庭的镶嵌画起初是为了将圣像类型的图画转移到一种更具持久性的材料上去，最终形成了拉文纳［Ravenna］的宗教超自然主义风格；线刻版画开始时只是书籍插图廉价便利的替代品，最终却形成了丢勒［Dürer］的纯然“图绘”的风格。在艺术研究中，技术因素的重要性长期以来一直被忽略甚至被排除。与风格相比，媒介多多少少处于被奴役的地位。从潘诺夫斯基对电影的分析中，我们可以了解一种新的艺术媒介如何逐步意识到自身合理的，也是独一无二的可能性与局限性，以及风格与技术、与媒介之间密切的关系。潘诺夫斯基的观点与后来的媒介学家们不谋而合，他们都意识到“所有关系到材料、形式、颜色、载体、框架、间隔空间、地点等等，不是发生在思想之后，而是发生在思想之前。仿佛是‘后勤部队’，他们永远走在前面，因为信息同中介是不可分离的。它同作品是合为一体的”[2]。

① Panofsky, *Three Essays on Style*, pp. 96–102.

② 雷吉斯·德布雷：《媒介学引论》，第63页。

五 结语：图像学中的风格分析

对风格的研究曾经是艺术史的核心议题，然而到了20世纪下半叶，风格问题却一再受到质疑。究其原因，主要有以下几点：首先，风格研究，尤其是风格整体论具有强烈的先验性，与黑格尔的历史体系关系密切。那种试图在艺术作品中挖掘出时代精神和民族性的企图令人疑心，“他们在作品中探求的不是作品本身可感知的东西，而是隐藏在它内部无法看到的东西；所着眼的不是形象，而是极力想攀附的灵魂”[①]。其次，风格分析还与19世纪晚期兴起的鉴定传统有关。根据这种传统，想要真正理解一件艺术品，就要依靠静默的欣赏与移情，要靠精准的“眼力”和无法量化的经验。[②]这使得风格研究有沦为神秘主义活动的危险。此外，风格分析还有一个重要弱点，那就是忽略了艺术品存在其中并成为其产品的具体历史情境。它有可能对一件作品做全面的形式上的分析，但却从不提社会阶级或性别等问题。就像形式主义理论家克莱夫·贝尔［Clive Bell］所坚持认为的：“为了欣赏一件艺术作品，我们只需要具有一种形式和色彩的感觉，以及一种三维空间方面的知识就可以了。”[③]他认为我们无须从生活中获取任何东西，就可以欣赏一件艺术品。这种将对艺术品的研究与文化、社会等因素隔离开来的做法使得风格分析受到批判，并逐渐走向衰微。到了20世纪50年代，潘诺夫斯基的标志性方法论——图像学［iconology］开始盛行，取代了风格分析在艺术史研究中的地位，因为“与风格分析相比，对一件艺术品的图像学的解读显得似乎更加具体，也更有智力内涵”[④]。随着图像学的风生水起，风格更多地作为一个诊断工具，而不再以其自身作为一个重要的文化对象而为学者们所研究。

潘诺夫斯基的图像学方法与沃尔夫林的风格分析法大不相同，它是一种聚焦于图像之意义，根据传统史的知识背景来解释艺术品象征意义的方法。

① 范景中：《贡布里希对黑格尔主义批判的意义》，第4页。

② Jane Turner, *The Dictionary of Art (volume 34)*, “Style”, London: Macmillan Publishers Limited, 1996, p. 880.

③ 马尔科姆·巴纳德：《理解视觉文化的方法》，常宁生译，商务印书馆，2013年，第238页。

④ Panofsky, *Three Essays on Style*, p. 3.

然而，图像学并不排斥风格分析，换而言之，风格分析也被纳入了潘诺夫斯基的图像学研究框架。潘诺夫斯基认为，对艺术品的解释应该落在三个层次上，即前图像志描述、图像志分析、图像学解释。这看似互不相关的三种研究方式在实际工作中却彼此融合，成为一个有机的、不可分解的过程。潘诺夫斯基将风格研究放置在第一层次，即前图像志描述阶段。这一层次解释的对象是自然的题材，解释基础是实际经验，而修正解释的依据正是风格史。因为只有把握了风格史，才能洞察对象和事件在不同历史条件下被形式所表现的方式。[①]

有人认为图像学是一种符号学，因为它研究母题和象征跟符号学方法接近。但不要忘了，图像学的根基是艺术史，起点是艺术作品，而符号学的根基是语义学和人类学。[②]符号学很少关心风格问题，而图像学则不然，对风格（表现形式）的把握，是进一步深入研究艺术品主题和意义的基础。

在风格分析的领域，潘诺夫斯基追随着李格尔、沃尔夫林等前辈们的足迹，但是他无法接受形式发展独立于表现意义之外的看法。他认为纯粹形式分析的方法过于狭隘——把视觉特性的美学兴趣与更为复杂的人性及历史语境隔绝开来。潘诺夫斯基最关心的是风格或表现形式如何将意义赋予主题，他更精心、更富于批判性地探讨了视觉结构与观念范畴之间的对应性，从而把艺术品与构成其创作条件的各种外部因素联系起来。

诚然，潘诺夫斯基的风格研究未能脱离黑格尔主义的桎梏，但他将艺术风格与历史、文化环境并举的做法，打破了传统艺术史形式与内容二元对立的观点，使得传统上被视为超越时空的形式美落实在了特定的时空背景中。潘诺夫斯基的研究提醒我们风格与文化的密不可分：一方面，要想理解文化环境与艺术发展之间的相关性，我们必须立足于风格研究；另一方面，当我们清晰描述了风格变化的具体内容之后，也必须思索它在文化脉络中的实质意义。[③]作为对潘诺夫斯基风格研究以及图像学方法的修正，一些艺术史学者

① 欧文·潘诺夫斯基:《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》，第9—13页。

② 欧文·潘诺夫斯基:《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》中译本序言，第6页。

③ 石守谦:《风格与世变：中国绘画十论》，北京大学出版社，2008年，第3—4页。

提出了“脉络式”［context］的研究方法，即从特定的艺术品出发，分析其风格，解读其意义，并尝试将一件或一组艺术品的意义连接至相关的作品以及历史文化因素，在其中编织出意义的立体空间。这种方法既要考虑风格内在发展的轨迹，又要考虑诸多“外在”因素，如艺术家的政治经历、相关赞助群体的品位、艺术品在社会中被使用的状况等。脉络式研究既肯定了形式有意义的可能性，也避免了风格整体论的危险。[①]

李晓愚

2020年5月

① 王正华：《艺术、权力与消费：中国艺术史研究的一个面向》，中国美术学院出版社，2011年，第33—34页。

目　录

前　言 vii

这本书起源于四篇文章：潘诺夫斯基的《电影中的风格与媒介》和《劳 ix
斯莱斯汽车散热器的观念先例》的德语译本，再加上由我撰写的导读文章（名为《潘诺夫斯基的幽默》[“Panofskys Humor”]）以及威廉·S. 赫克舍[William S. Heckscher]关于潘诺夫斯基的回忆录的德语译本[Erwin Panofsky, *Die ideologischen Vorläufer des Rollers-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film. Mit Beiträgen von Irving Lavin und William S. Heckscher*, Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1993]。我要感谢校园出版社[Campus Verlag]的配合。在这本书中，我增加了一篇之前从未发表过的讲稿——《何谓巴洛克?》[“What Is Baroque?”]，以及一篇导言的扩展版。这么做得益于恩斯特·基辛格[Ernst Kitzinger]、卡尔·朔尔斯克[Carl Schorske]、克雷格·史密斯[Craig Smyth]和一位匿名读者的周到评论及建议。我要感谢格尔达·潘诺夫斯基[Gerda Panofsky]，她在这一项目实现的整个过程中给予了我善意的帮助，特别是允许我出版关于巴洛克艺术讲座的讲稿，并从她的个人档案中为我提供了这篇讲稿连续若干版本的手稿。

欧文·拉文[Irving Lavin]
普林斯顿高等研究所
1994年5月

麻省理工学院出版社慷慨地允许在这一版本中进行一些修订和增补，包括采纳托马斯·Y.莱文［Thomas Y. Levin］的建议，对关于电影的论文做了编辑方面的改进。

欧文·拉文

1996年9月

编者导言 1

欧文·拉文

这部书收录了欧文·潘诺夫斯基移居美国后用英文写作的几乎全部论 3
文（仅有一篇未被收入），均以“风格”为主题。潘诺夫斯基原在德国汉堡大学担任教授之职，后因其犹太人身份而遭纳粹驱逐。书中收录的第一篇论文完成于1934年——这一年，他被迫流亡美国；第二篇与第三篇则分别完成于1936年和1962年。[1]这三篇文章的时间跨度很大，文中涉及的某些内容即便艺术史家也未必熟悉。尽管如此，作为潘诺夫斯基宏大学术遗产的一部分，它们拥有一些共同的显著特质。这些特质展现出潘诺夫斯基在智力和个性方面的敏感性（此种敏感极其重要，尽管有点出人意料）。首先，这些论文的主题与潘诺夫斯基晚年致力的图像学[iconology]研究（可被狭隘地定义为对艺术主题的分析）截然不同。它们皆是关于“风格”的：风格之特点，风格之地理，风格之历史。潘诺夫斯基试图描绘专属于某一特定时期（巴洛克）、某一特定媒介（电影）、某一特定国家（英国）的艺术作品的“视觉征候”[visual symptoms]，并在一个更为广阔的观念框架参考下，来评估这些征候的意义。毕竟，风格——即视觉艺术的“视觉性”——是艺术史作为一门独立学科之合法性的关键要素。[2]在风格分析的领域，潘诺夫斯基追随前辈们的足迹，因为他们的研究奠定了艺术史这一现代学科的基础（这一学科专

注于视觉表达的本质、意义和历史，并运用独特的分析工具）。在这些先驱者中，比较突出的是阿洛伊斯·李格尔［Alois Riegl］与海因里希·沃尔夫林［Heinrich Wölfflin］。潘诺夫斯基思考问题的方式以及他的诸多观察都有赖于这两位的洞见。[3] 直至20世纪30年代，也就是潘诺夫斯基撰写书中的前两篇文章之际，艺术史中的风格问题仍十分流行；在接下来的20余年里，情况依旧如此。然而，再往后，风格却成了过时的话题。事实上，到了20世纪50年代，潘诺夫斯基自己的标志性方法论——图像学，开始盛行。与风格分析相比，对一件艺术品的图像学的解读显得似乎更加具体，也更有智力内涵。因此，随着图像学的风生水起，“风格”竟变为一个有点糟糕的词。到了20世纪七八十年代，艺术社会史受到追捧，再往后，则是近年来流行的多元文化主义［multiculturalism］。直到不久前，对风格的兴趣才有了复苏的迹象，从这个意义上说，本书收录的三篇文章又具有了某种“及时性”。[4]

这三篇文章的第二个共同特质是：它们都是关于“基本原则”的。这些文章的标题就显示出一种大胆到近乎自负的野心，它们要讨论的是历史学家
4 所面临的最根本性任务：如何将结构［structure］和意义［meaning］赋予历史，以便更好地理解历史。这些文章研究的皆是本质性的美学特征——17世纪艺术的“巴洛克”［Baroque］特质、电影艺术的“影像”［filmic］特征、不列颠诸岛艺术的“英国”［English］本质——这些基本美学特征表现出风格在时间、技术、种族等不同领域的重要意义。潘诺夫斯基相信特定的形式风格对于特定的媒介来说是“合适的”；他认为尽管存在个体和地域差异，但在一个特定时间和地点中的所有艺术品都拥有某些共同特点，时代之划分——即从一种“艺术之共性”转变为另一种——构建起历史之进程。在我们这样一个复杂多变的解构主义时代，潘诺夫斯基的此种态度似乎显得幼稚，或傲慢，抑或兼而有之。然而，在经过训练并反复实践（当然也包括多次犯错）之后，艺术史家们的确可以做到，仅仅通过目光浏览就能鉴赏艺术品，确定它的创作年代和地点。如果我们想知道他们为何能有如此神奇的能力，就必须向艺术史学科中如沃尔夫林和潘诺夫斯基这般关注风格的学者们求教。

此外，就潘诺夫斯基的个人发展而言，这三篇文章也具有特殊意义。它们并非专业学术论文，原本是为非专业听众所做的公共演讲准备的讲稿。这自然限制了文章的内容（必须是能够引起广泛兴趣的话题）和形式（篇幅相对较短，语气轻松随意）。[5]然而，有一点也相当明显：无论是文章题材的选择，还是处理这些题材的方式，都受到了一种特定思维转向的影响。终其一生，潘诺夫斯基一直关注着风格问题，自博士论文之后，他发表的第一篇理论性文章就是针对沃尔夫林的评论，名为《造型艺术中的风格问题》[“Das Problem des Stils in der bildenden Kunst”]。[6]受到前辈学者的影响，潘诺夫斯基早期探讨风格话题的论著比较抽象，且理论性强。与之相比，本书中的文章更加具体，历史性也更强，这反映出潘诺夫斯基移居美国后所经历的思想变化。这种转变在他移民后完成的另一部名气更大的专著《哥特式建筑与经院哲学》[*Gothic Architecture and Scholasticism*]中也有所体现。此书是专门谈论风格的，原本也是一篇演讲稿，后来作为书籍独立出版，至今仍在发行。[7]在《哥特式建筑与经院哲学》一书中，潘诺夫斯基将艺术的形式与结构联系到一种特殊的推理和知识话语模式。潘诺夫斯基在处理题材的态度上也有明显变化。在本书的第一篇文章中，他发现并赞扬了巴洛克时代的某些艺术特质——多愁善感，轻薄浮佻，甚至有些诙谐。这些特质藐视古典美学之标准，令“严肃的”批评家们大有被冒犯之感，可潘诺夫斯基却将这些异乎寻常的特质视为一种伟大的时代风格之美德。在第二篇文章中，他认真讨论了一个“毫不起眼”的主题：作为一种全新的、不折不扣通俗化和商业化的技术——电影——的艺术发展之路。在第三篇文章中，潘诺夫斯基尝试以一种轻松愉快的方式分析一个历史悠久的民族的文化内在特性——国民创造力。他清楚 5
地意识到这已成为一个极其严肃的话题，特别是在他自己的祖国。人们或许会抱有这样的期待：像潘诺夫斯基这样一个研究中世纪和文艺复兴艺术的传统德国历史学家应当展现出一种保守态度。但这三篇文章中诸多激情四溢的洞见和巧妙设计的论证会出乎意料地颠覆人们的成见。

在阅读这些文章的时候，请记住，风格问题也是潘诺夫斯基许多其他学

术兴趣的核心，这些兴趣包括比例理论、透视，甚至伽利略［Galileo］和行星轨道的“设计”。[8]此外，这些文章中涉及的主题也出现在其他论著中，如丢勒［Dürer］和版画技巧、德国罗马式雕塑的民族与时代风格，以及早期尼德兰绘画。[9]风格在潘诺夫斯基的思想中占据重要地位，对风格的关注绝不仅仅局限于那些专门讨论风格的著作。

最后，在单独讨论书中各篇文章之前，我们或许应当注意到在其中的两篇文章里，潘诺夫斯基首次涉足现代艺术领域：电影和商业设计。对电影，他做了详尽论述；对商业设计，只是顺便提及。[10]

第一篇文章以“时代划分”［periodization］为基本主题。从下述事实可以判断潘诺夫斯基此文的重大意义：鲁道夫·维特科尔［Rudolf Wittkower］的《意大利的艺术与建筑：1600—1750年》［*Art and Architecture in Italy 1600–1750*］是关于17与18世纪早期意大利艺术的一部正史。该书于1958年首次出版，书中虽然不断地提及“巴洛克”，却从未试图定义这一术语或描述这一时期的总体特征以证明这一术语的正当性。此书是一部博雅精深、晓畅明晰的艺术史杰作，但它在“巴洛克”的概念上却沉默不语，这表明整个艺术史领域对这一“多学科融合”［high synthesis］概念的某种腼腆回避。我担心的是这样一个事实：尽管我们对巴洛克的认识在过去的半个世纪里呈现几何级数的增长，但我们对它的理解却未能同步。究竟什么是“巴洛克”呢？倘若必须对这一具有挑战性的问题做出回应，我们中间的许多人，尤其是专家们，恐怕难免语无伦次，呼吸急促，不得不求助于我们的英雄前辈海因里希·沃尔夫林在他的专著《美术史的基本概念》［*Principles of Art History*］（1915年）中提出的种种表述。但沃尔夫林毕竟是在为一门全新的学科界定基本概念，而我们已是经验老到的专业化实践者，再去讨论这些基本原则，未免显得简单幼稚。无论如何，我相信自沃尔夫林之后，对“巴洛克”最重要且全新的
6 一大贡献就包含在潘诺夫斯基的这篇名为《何谓巴洛克？》的演讲稿中。这篇稿子创作于1934年，其后多年，潘诺夫斯基仍在不同场合下做同一主题的讲

演。[11]潘诺夫斯基从未将此文发表，最终甚至认为它已经过时了。[12]我曾听说，潘诺夫斯基故意不将一些文章发表，以应对络绎不绝的讲座邀约。有时我的确会想，《何谓巴洛克?》或许就是这些文章中的一篇。1935年，潘诺夫斯基在瓦萨学院［Vassar］的会议上做了讲演，一个学生进行了打字记录。这篇打字稿被转录为油印文本，收藏于各大图书馆。20世纪50年代初，我在纽约大学美术学院读研究生，正是在大学图书馆里第一次读到了《何谓巴洛克?》。[13]

我始终认为，尽管这篇文章有些不足，而且作者本人也有所疑虑，但它仍然应该发表。部分原因在于，此文记录了潘诺夫斯基自身发展过程中一个特殊的"过渡"阶段——刚到美国不久，他已经掌握了优雅的英语表达，然而正如他后来敏锐观察到的那样，尽管他的文风为了适应盎格鲁-撒克逊人［Anglo-Saxons］的语言习惯进行了调整，却仍然保留着长期使用复杂德语后留下的痕迹。不过，更重要的原因是，潘诺夫斯基采用了一种开阔的、跨学科的视角来思考一个长久存在且经典的艺术史问题。此种视野使得这篇文章特别符合艺术史学科当下的态度。事实上，正因为采用了这一方法，潘诺夫斯基回应的意义远远超出了问题本身的范围。

想要理解潘诺夫斯基论述内容的意义，我们就有必要对沃尔夫林的分析做一个回顾。沃尔夫林的"二分法"建立在"古典"和"巴洛克"两个相互对立的形式体系之上。他不仅以"对举"方式提出了五对概念，还认为这五对概念的对应并非暂时性的，而是代表了知觉本身固有的、永不改变的对立两极——一切艺术感知都不可避免地在这两极之间摇摆。沃尔夫林将自己的著作命名为《美术史的基本概念》，并非无缘无故。[14]潘诺夫斯基在讨论风格及其发展的时候，同样采取了辩证的方式：他发现在早期文艺复兴的艺术中存有一种内在的矛盾，便将这种"二分对立"［dichotomy］作为讨论的起点。"二分对立"的一端是对古代艺术重新燃起的兴趣，另一端则是对自然主义的"非古典式"兴趣。这种矛盾集中体现在尼德兰画家雨果·凡·德尔·高斯［Hugo van der Goes］的名作《波提纳里祭坛画》［Portinari altarpiece］中。在这件后来被佛罗伦萨引进并产生重要影响的作品中，既展示出精确的透视

7 法，又体现出一种顽固的“哥特式风格”[Gothicism]——形式均依附于图画平面。直到盛期文艺复兴，杰出的大师们才将这种“二分对立”短暂地调整为一种和谐的平衡状态。随后，手法主义[mannerist culture]大行其道，在那片充斥着矛盾力量和永恒张力的战场上，之前的平衡遭到瓦解。在潘诺夫斯基看来，乔尔丹诺·布鲁诺[Giordano Bruno]作为“异端”被活活烧死，显然就是一种手法主义的行径。到了巴洛克时期，一种调和的状态再次出现。种种矛盾与冲突虽依然存在——平面与深度，理想之美与现实，新异教的人文主义与基督教的唯心论——但彼此间已经开始融合。然而，巴洛克时期的这种融合与盛期文艺复兴的和谐平衡、古典统一并不相同，它体现在一个新的领域：高度主观性的感受、光与影的生动游戏、深邃而不合逻辑的空间，以及融合式的表现手法。根据潘诺夫斯基的描述，巴洛克是文艺复兴之天堂的“失而复得”，但是，一种潜在的二元论的强烈意识却困扰着它，同时也激发着它。巴洛克的精髓和创新之处正在于这两种力量之间的和解——一种强烈的主观兴奋感，以及对那种兴奋感的清醒意识。潘诺夫斯基认为，17世纪人们的心灵的确会充满感情地震颤，然而，他们的意识却是独立的、“知晓”的。在经历了诸多矛盾冲突之后，他们获得了一种觉知。因此，巴洛克并非文艺复兴之衰落——据潘诺夫斯基回忆，在他撰写此文之际，“巴洛克”这一术语在盎格鲁-撒克逊国家中仍被当作贬义词使用[15]——实乃文艺复兴之高潮：文化的内在冲突得以克服，其克服方式并非将之清除，而是清醒地认识到冲突的存在并将之转化为一种生产性能量。（将文化进步定义为对心理冲突的识别和疏解，这听起来非常像一种艺术史版本的弗洛伊德理论，不过我并无证据可以证明潘诺夫斯基与弗洛伊德或精神分析有任何关联。）

在现象学层面上，潘诺夫斯基对历史演变之表现几乎没有提供新的见解。他对文艺复兴诸要素的解读——古典之复兴，新自然主义，挥之不去的中世纪精神，早期手法主义的焦虑，后来手法主义的那种刻板化风格（现在称作“矫饰主义”[Maniera]），1600年左右向自然主义的回归，古典风格，以及盛期文艺复兴——在1934年之前就已经在传播。[16] 我确实怀疑，讲稿中

涉及的这些要素并非潘诺夫斯基“原创”，而是“借鉴”，这恐怕是他不愿将此文发表的原因之一。[17] 潘诺夫斯基作为贝尔尼尼［Bernini］的研究者，其文中有两处“借鉴”尤其令我感兴趣：一是关于巴洛克雕塑正面描绘的思考，一是关于漫画现代性的论述。潘诺夫斯基对这两个问题的看法反映出鲁道 8
夫·维特科尔的新近研究对他的影响。当时，维特科尔是艺术史领域中冉冉升起的闪亮明星，他的研究充满开拓性。[18]

潘诺夫斯基的贡献在于他把种种纷繁、孤立的观察聚合起来，融入自己的图景中，并借助对比与和解的过程，将之集合成紧密连贯的论述。其结果就是形成了一个包罗万象的综合性视角，这一视角聚焦于从文艺复兴直到19世纪中期（用潘诺夫斯基的话说，就是直到歌德［Goethe］去世）欧洲艺术发展的整个过程。在潘诺夫斯基看来，巴洛克是西方文明发展持续进程中的一部分，这一进程直到工业革命和大众文化的兴起方告终结。他的这个观点是新近历史学思想的先兆。现代的思想家们也认为经济和社会的力量影响着历史的进程。在这篇讲稿的最后，潘诺夫斯基以一个具有讽刺性的深刻观察作为结尾：那个终结了文艺复兴人文传统的不知名的上帝或魔鬼，同样也威胁着我们这个时代人类的存在。[19] 他以如此特殊的方式看待自己的研究与当下时代的关联，令人深感触动。

在基本概念的层面上，潘诺夫斯基的“提出论点，摆出对立论点，再进行合成”的模式显然是对李格尔与沃尔夫林的两极对立概念的黑格尔式改造。但有三个主要区别。首先，潘诺夫斯基的基本概念并非纯粹形式类型的，如李格尔的“触觉性”与“视觉性”，或者沃尔夫林的“封闭的形式”与“开放的形式”；它们当然也不属于与品质判断和趣味有关的美学范畴。潘诺夫斯基提出的概念，诸如“古典时期”［classical antiquity］、“哥特式”［Gothic］与“手法主义”［mannerism］，“平衡和谐”与“紧张冲突”等，虽然也能唤起或对应某种独特的形式特征，但却深深根植于人类社会的结构中：战争、宗教、科学、心理学，甚至——就巴洛克而言——被潘诺夫斯基称为“幽默”的那种特殊形式的智慧。某些阐释者试图用“戏剧性”或“耶稣会反宗教改

革”的观念将巴洛克加以工具化的处理，但潘诺夫斯基与他们不同，他提出的类型与时代的整体文化价值观和社会反应密不可分，这种价值观和反应曾被称为一个时代的精神，或“时代意志”［Zeitgeist］。[20] 其次，潘诺夫斯基提出的对立概念并非独立的感知和思想类型，它们不属于内置的、不受时间影响的思维系统。相反，这些对立概念是明确受到时间限制的、具有历史性的。
9 它们的呈现取决于或至少同步于那个时代意义与经验的其他领域。再次，沃尔夫林的讨论集中在大相径庭的两极，我们的知觉模式就在这两极之间进行此消彼长的滑动，而潘诺夫斯基则关注一个进化的过程：这一过程体现在两极之间的互动，并由此产生了一系列更全面的融合，与之前的两极大为不同。

无论潘诺夫斯基对艺术品的观察多么富于洞见、振奋人心，也无论他对活跃于这一时期的发展力量和文化力量进行了多么宏大且令人信服的重构，这篇论文基本的原创性最终仍体现在它的主题上，即对巴洛克风格的**心理学**阐释。[21] 在潘诺夫斯基看来，巴洛克给西方文明留下了许多宝贵而持久的影响。他在保持这一基本而微妙的想法的同时，甚至对巴洛克风格的“缺陷”，诸如多愁善感和轻薄浮佻，都给予了积极评价。潘诺夫斯基在个人心理学，乃至精神分析学的领域做了一次精辟深刻的延伸。他将文艺复兴视为个人自主性［individual autonomy］和历史距离［historical distance］的成就。从这个意义上来说，巴洛克标志着现代欧洲意识的诞生。巴洛克时代的人们，以一种前所未有的方式，觉察到他们自己的感受，包括自己的种种缺点。他们准备好了要坚定地对自我进行审视检查，不管是通过笛卡尔［Descartes］的批判哲学，还是借由贝尔尼尼的一幅讽刺性的人像素描。潘诺夫斯基将巴洛克的概念与其他迥然不同的因素（思想分析、昏厥的圣徒、浮佻的天使、光与影、纵深空间、正面摆放的雕塑、漫画的发明）结合到同一个历史方程式中，所有这些已经远远超越了将各种关联和观点加以生动活泼的展示：潘诺夫斯基称巴洛克是一场“堂皇宏伟的喧嚣集会”［lordly racket］，而这场集会的潜在主题所预示的简直就是人类历史的一个崭新阶段。[22] 潘诺夫斯基用心理状态来定义一个历史时代，又将那种心理状态的本质定义为一种**情感上的**自我意

识，又将那种情感上的自我意识界定为“现代特有的”——在我看来，这一切反映出一种无与伦比的历史想象力和洞察力。

在关于电影的论文中，风格与材料或技术的相互关联是讨论的焦点。此文共有三个版本：首次发表于1936年，题目是《论电影》[“On Movies”]。第二年略加扩展后，再次发表，新的题目是《电影中的风格与媒介》[“Style and Medium in the Moving Pictures”]。十年之后，发表了最终的版本。这一版本做了广泛的修订和扩展，并用“运动”[Motion]替代了前一个标题中的“移动 10
的”[Moving]一词。这个版本被描述为“迄今为止，关于电影美学最重要的介绍之一”[23]。此文至少重印了22次，它是潘诺夫斯基最受欢迎的作品，也可能是现代艺术史上最流行的一篇论文。考虑到作者所受的是传统学术训练，并一直致力于传统“高雅”艺术的研究，这一空前的成功更加令人惊诧。事实上，这篇论文提供了一个如果不是独一无二，也是罕见的例子：一个敏锐而见多识广的“眼睛—（稍后是“耳朵—”）见证人”就一项革命性的新技术发明如何演化为一种高雅艺术展开了广泛评论。潘诺夫斯基援引了人类传播历史上一个类似的创新——15世纪印刷术的发展。可惜的是，并没有那个时代的观察者就印刷术向艺术演变的本质和重要性，做出与潘诺夫斯基对电影的论述相类似的分析。[24]

潘诺夫斯基展现出了惊人的知识储备，他对电影情节、演员、导演、制作人和电影设备皆了若指掌，这显然来自他早年的积累。他回忆起1905年时整个柏林唯一的一家**活动电影放映室**[Kino]（“昏暗的，且有点不体面”），当时他才13岁。他目睹了电影这一媒介的发展过程，从早期萌芽阶段的技术奇物演变为一项将伟大技术与精湛艺术融为一体的主要国际产业。因此，在这篇论文中，潘诺夫斯基作为一名能言善辩的艺术史家和艺术理论家，将自己作为一个热切电影爱好者的私人生活经历转变成为智力武器的一部分。这篇文章的写作情境非常重要：它不是针对学术型观众的正式陈述，而是潘诺夫斯基于1934年所做的一次闲谈，谈话的对象是一群普林斯顿的业余电影爱好者，他们当时正打算在纽约的现代艺术博物馆建立一座电影档案馆（最终

成了世界上最大的电影档案馆之一）。[25] 潘诺夫斯基在别处提到他当时在纽约大学和普林斯顿大学担任讲师。他刚刚在普林斯顿定居下来，并且在第二年就被派到成立伊始的高等研究所 [Institute of Advanced Study]。[26] 这次谈话表明潘诺夫斯基已经与那种具有开放思想、公共精神、以白人新教徒为主的社会和文化氛围建立了融洽关系。纽约拥有一种将欧洲人的练达与美国人的热情融为一体的氛围，正因如此，它才成为一个新的现代主义的文化中心。[27]

这篇文章就诞生于这样一个亲切友好、非常美国化的语境中。它最初的标题“On Movies” [《论电影》] 就表明了这一点。“movie” 显然是个口语化的美语词，在其他语言中找不到真正对应的表达。[28] 这个词语表明了潘诺夫斯
11 基对电影媒介及其发展的理解中的两个关键要点，一个是社会的，另一个是美学的。从一开始，潘诺夫斯基就不遗余力地强调一个事实：电影首先是一种大众娱乐媒介，缺乏标榜审美的野心。它重建了“艺术生产与艺术消费之间充满活力的联系”，这种联系“在艺术创作的其他许多领域，即便没有完全中断，也被大大削弱”。“电影”是一种纯正的“民间艺术”，即便它能上升到高雅艺术的水准，也主要是因为从未失去过与大众的联系。潘诺夫斯基对电影的定义中包含着一种朴实无华的社会特征，正因如此，他才会为这一媒介选择一个口语化的名称。

潘诺夫斯基的分析所依赖的第二个原则与其文章标题透露的美学特征相关，那就是：运动。电影媒介的实质在于它能够让对真实世界所做的记录“运动”起来。他承认，这一观察开始似乎显得平庸无奇，直到他陈述并继而发展了对电影的二元定义，即电影既是“空间的动态化” [dynamization of space]，也是“时间的空间化” [spatialization of time]。尽管他没有明言，但很显然，这种构想暗示了空间与时间之间特有的相互依赖，暗示了一种空间—时间的连续统一体，它在很大程度上受到了相对论的影响。然而，一个重要的必然结果就是将声音融入这一时空矩阵，借助特写装置，口头语言被命中注定地与动作相结合。潘诺夫斯基将这种空间—时间连续统一体的声音—动作维度定义为“可共同表现性原则” [principle of coexpressibility]。这

篇论文的其余部分主要是在探讨这些原则的含义，包括忽视这些原则所固有的危险，比如忽略了电影媒介根植于通俗文化这一事实带来的危险。

在这篇论文的第三个也是最终版本中，增加了两个互为补充的变化。第二个版本标题中的“moving”［移动的］一词保留了口语的痕迹，而第三个版本则换了一个非常正式的标题“Style and Medium in the *Motion* Pictures”［《电影中的风格与媒介》］，以“motion”［运动］取代了“moving”［移动的］。新的标题将焦点完全集中在电影的技术特征与其表现能力之间的关系上。原先正文开篇关于电影的社会化特征描述，除了措辞稍加改动外，基本保持不变。但是，这段描述却变成一段引言，紧跟其后的部分经过了大幅扩展，以讨论电影媒介本身的性质。如此一来，关于一种现代娱乐形式的私人闲聊就变成了一篇关于一种现代艺术形式的正式理论文章。然而，在文章最后的若干段落中，平衡又得以恢复，这几段论述了问题关键所在的两点：一是电影与社会的关系，这基于电影的商业属性；二是电影与现实的关系，这基于电影的技术属性。第一种关系对电影提出了互动性的要求，第二种关系对电影提出 12
了现实主义的要求，这两种要求构成了这一独特现代媒介中风格的前提。

不过，称一篇关于电影的文章是“正式的”，恐怕有误导性。与最初版本相比，最终版的题目和内容都显得更加野心勃勃，但文章最重要的品质或许并未削减：文中充满了博学的引用，既有关于新老电影的，也有关于传统艺术作品的，整体论述流露出一种俏皮的优雅和智慧，行文风格与作为主题的电影的通俗本质十分契合。潘诺夫斯基就像谈论丢勒和哥特式大教堂那样，轻松地谈论着卡通明星贝蒂娃娃［Betty Boop］和喜剧演员巴斯特·基顿［Buster Keaton］。这种谈笑自若源于对古典艺术和现代电影的深刻了解。这篇论文结合了《纽约客》杂志的都市性和娱乐性价值，以及德国大学论文的哲学深度和方法论上的严谨。即使是此文最终的版本，仍徘徊于各种体裁的边缘地带，介于个人回忆、高级新闻、正式的艺术批评和专业的艺术史之间。从这些体裁的任何一个角度去看，这篇论文都是个“捣蛋鬼”，它标志着一个文学新星的诞生——至少是在英语世界中！

在潘诺夫斯基看来，劳斯莱斯汽车的散热器提出了风格的民族要素问题。这篇文章的标题和内容都很出色，但更加出色的是二者之间的联系。在今天看来，文章的标题暗示它应该是一篇关于英国上层阶级品味与奢侈的社会学专论，倘若这么想，便会在两个方面皆大失所望。文中只是偶尔提及了英国社会的结构，至于劳斯莱斯汽车，直到文章最后短短的一段文字里方才出场。文章的主体是在进行一次大胆尝试：试图对英国艺术中的基本原则以及英国文化的其他方面加以定义，时间跨度则从中世纪早期一直延伸到19世纪。在此文中，潘诺夫斯基再次找到了一种“对立原则之间的矛盾”[antinomy of opposite principles]。这组对立原则的一端是“一种高度主观化的情感主义”，甚至可被称为“浪漫的”，另一端是“一种极其规整的理性主义”。他将这种两极化——作为一种偶然关联，而非因果“解释”——与一个奇特的事实联系起来，这一事实就是“在英国，社会生活与制度受到传统和习俗更为严苛的控制，但与其他任何地方相比，个人的‘怪癖’却被给予更多的包容空间”。

潘诺夫斯基之所以要写这篇文章，其动机深深根植于他对欧洲大陆特别是德国艺术史传统的继承。有两位德国学者就英国艺术中的民族性各撰写
13 了一部重要著作，但很奇怪的是潘诺夫斯基并未提及其中的任何一部。这两部书分别是达格伯特·弗雷[Dagobert Frey]的《视觉艺术中的英国民族性》[*Englisches Wesen in der bildenden Kunst*]（斯图加特和柏林，1942年，496页）和尼古拉斯·佩夫斯纳[Nikolaus Pevsner]的《英国艺术中的民族性》[*The Englishness of English Art*]（纽约，1956年，208页）。这些著作与潘诺夫斯基的文章一样，都反映出一种性格学（既包括个人性格，也包括国家性格）研究的悠久传统。这一传统可以追溯到18世纪甚至更久远的年代。那个时代的德国学者特别热衷于对艺术风格进行民族和地理的分类研究。[29] 英国显然对他们产生了一种独特诱惑，这吸引力部分出自实质性原因——英国具有岛国性，其艺术传统也展现出鲜明的个性；还有部分原因则毫无疑问地在于，盎格鲁-撒克逊文化在欧洲大陆人眼中会产生一种“高档感觉”[snob appeal]。

这三位学者的研究尽管在路径上存在巨大差异，但在方法论和观念上，却有某些共同要素。它们都以对立的（尽管偶尔是融合的）力量来理解和界定英国文化中的关键性格，这些对立力量包括主观性与客观性、直觉与理性、浪漫主义与古典主义、自然与秩序，等等。这三项研究都把这种二元对立与艺术之外的因素，如英国社会、地理和种族混居的特点，联系在一起。[30]

与前人的著作相比，潘诺夫斯基的论文除了简洁之外，还有其他许多不同之处。诚然，这篇论文是以在美国哲学学会［American Philosophical Society］（美国最古老、最严肃的科学学会）演讲的形式呈现的。[31] 但是，潘诺夫斯基论文说服力的关键因素在于，他通过一系列神奇的概述——从英国18世纪的花园和建筑，到中世纪袖珍绘画、建筑以及文学史料——按此顺序娓娓道来，从而在读者的脑海中描绘出一幅广阔的文化图景。各种观念、插图、文本构成了一系列绝妙的关联，并以简短精悍的表述方式呈现出来。它以令人眩晕的速度带领眼花缭乱的读者进行探索，直到结束段落之前才戛然而止。在最后一段中，劳斯莱斯汽车的散热器终于出现，它的护栅如同庄重的古典希腊神庙的正面，上面奇特地耸立着一尊浪漫的萨莫色雷斯岛胜利女神小雕像，体态婀娜多姿，衣衫随风飘动，啊，她就是“银色女神”［Silver Lady］。这一设计中包含的不协调性成为所有英伦风格之物的必然缩影和卓越标志。每每谈到那些好笑但严肃的事情时，潘诺夫斯基最喜欢用“妙趣横生”［amusing］一词。这是一篇针对一种主要欧洲文化所做的非常严肃且深刻的分析，但此文结尾的高潮真正是“妙趣横生”！事实上，这恰恰是文章最引人入胜之处。

潘诺夫斯基的文章风格有两个显著特点：智识性和文学性。我希望，通 14
过简单地回顾一下他本人对风格展开的讨论，能清晰地认识到这两点。首先，无论文章主题是关于某一时期、某一技术，或是某一地理—种族的，潘诺夫斯基采用的都不是纯粹形式分析的方法，这与他的前辈们很不一样。在他看来，形式不可避免地起到了一种表达的作用。他经常强调艺术品的主题，即

它们的“图像志”[iconography]——不论是巴洛克艺术中殉难场景的新构思，卡通片的叙事可能性，或是爱尔兰插图手抄本中福音书作者肖像“天使般”的错综复杂。的确，可以说潘诺夫斯基最关心的就是想要说明风格或表现形式如何将意义赋予主题，从而把艺术品与构成其创作条件的各种外部因素联系起来，这也是他关于阐释学的首要探索原则。[32]毕竟，风格与意义之间的这种相互关系是以下这一历史表述的核心，即：在古希腊罗马文明遭到毁灭之后，文艺复兴成功地将古典形式与古典内容再次融合。而这一历史表述或许是潘诺夫斯基最为熟悉且仍然不可或缺的。[33]

这些论文皆以简洁优雅的散文笔法写就，字里行间时时透露着幽默，这也是潘诺夫斯基的典型风格——确切地说，是他在美国阶段的代表，因为他早年在德国撰写的作品中就没有这一特点。[34]关于语言简洁这一点，潘诺夫斯基自己曾说过，移民美国后，为了适应英语的需要，他的思想和表达都变得更加凝练。[35]还有一个同样重要的转变，他没有提及，那就是其学术形象的变化。从诞生直到去世，潘诺夫斯基似乎始终拥有不可抑制且充满传奇的智慧。他曾说过，自己在与孙女共度一个下午之后，梦见了一段不朽的墓志铭。这墓志铭便是其智慧的明证：

> 他讨厌婴儿，园艺，和鸟儿；
> 但他爱过一些成年人，爱过所有的狗，还有文字。[36]

我要说的是，他将个人品质融入通常严肃的学术话语中。他用英语书写的几乎所有作品中都充满魅力和幽默，这是他本人美国化后的一项产物。然而，这些文章都属于他自己的创新，因为它们既不源于欧洲，亦非之前美国艺术史研究的本土产物。它们为海内外的学术界带来了一缕新鲜空气。

何谓巴洛克？ 17

中世纪晚期的经院逻辑学家们发明了一些有趣的帮助记忆的法子，这 19
样，便可记住三段论［syllogism］（就是从一个大前提和一个小前提出发，推导出结论的过程）的诸多形式或体例。这些助记法里包括用三个音节的词语去对应三段论，这些单词有些是真实词汇，还有些则是为了帮助记忆刻意编造出来的。其中，每个音节代表三段论中的一段。例如，可以用元音a指代一种全称的肯定性陈述；用元音o指代一种特称的否定性陈述。这样一来，Barbara这样一个美好的名字，因为含有三个元音a，就可以代表三个全称肯定性命题（比如："所有人皆会死"——"所有会死的生命都需要食物"——"因此，所有人都需要食物"）。当人们要记忆那种包含一个全称肯定性命题和两个特称否定性命题的三段论（比如："所有的猫都有胡须"——"有些动物没有胡须"——"因此，有些动物不是猫"）的时候，就发明出Baroco这样一个包含了一个a音节和两个o音节的单词。在中世纪之后的人看来，无论是

需要提醒读者注意的是，此处的文本出自一场讲座的打字稿（第四个版本，参见本书第204—205页，注释13［此处页码为原书页码，即本书边码，下同］）。该稿件并未经过作者本人的仔细修订，文中偶尔穿插着不知所云的电报旁白，有时还会出现难以解读的手写的注释、修正和幻灯片标示（插图与之对应）。为确保文本的可读性，我做了一些细微调整，并提供了一些解释性说明。此外，人们对于文中涉及的某些艺术品创作归属的共识发生了改变，我也根据现代鉴定学的意见做了相应的改动。——编者注

Baroco这个词本身，还是用它作为指代的过程中体现出的那种怪异迂回的思维方式，都显得滑稽可笑。诸如此类的助记法代表了中世纪思想中充满学究气的形式主义，而这种形式主义正是后来的学者们所憎恶反对的。于是，当蒙田［Montaigne］这样的人文主义作家想要去嘲讽一下不谙世事、古板僵化的书呆子时，就会将其描绘成满脑子“Barbara”和“Baroco”的人。如此一来，Baroco这个词（即英语和法语中的Baroque［巴洛克］一词）就开始指代一切极其玄奥、晦涩、古怪、无用的东西（就像在现代的很多场合下，人们喜欢用intellectual［知识分子］一词讽刺他人一样）。（另一种说法是，“巴洛克”源自拉丁语veruca与西班牙语barueca，最初的字面含义是“肉赘”，引申开去，指形状不规则的珍珠。但无论是从逻辑上，还是从纯粹语言学的角度看，这种说法都不大靠谱。）[1]

随着18世纪古典主义的兴起，这一带有贬义的词语才被专门用于形容那些古典主义拥趸者们看不上的建筑和装饰，特别是17世纪的建筑巨匠弗朗切斯科·博洛米尼［Francesco Borromini］的那种风格。然而，到了19世纪，
20 当历史学家兰克［Ranke］声称“每个时代都直接受到上帝恩赐”的时候，“巴洛克”这样一个原本带有贬义的术语——就如“哥特式”和“洛可可”［Rococo］一样——开始脱离了负面辱骂的意思，变为一种中性的指代，就是指“文艺复兴之后的风格”，即17和18世纪的风格。这一贬义词的中性化，或者说，历史化的过程，导致它在若干方向上拥有了引申之义，有些引申倒也无害，但有些却不乏危险性。首先，“巴洛克”一词在视觉艺术的媒介上有了安全的引申：最初，它仅仅指代建筑和装饰（“哥特式”和“洛可可”在开始时亦如此），现在却扩展至雕塑和绘画领域。其次，“巴洛克”也被运用在视觉艺术之外的媒介上（但仍是在同一时代内的），因此，我们如今会谈论巴洛克诗歌、巴洛克音乐，甚至巴洛克数学。再次，“巴洛克”一词还有超越其时代的安全引申义：它原本是相对文艺复兴而言的一种风格，如今，我们甚至会把任何一种跟在上一波风格之后的风格都称为“巴洛克”。比如，人们发明了一些合成名词，诸如“希腊化时期的巴洛克”“罗马式时期的巴洛

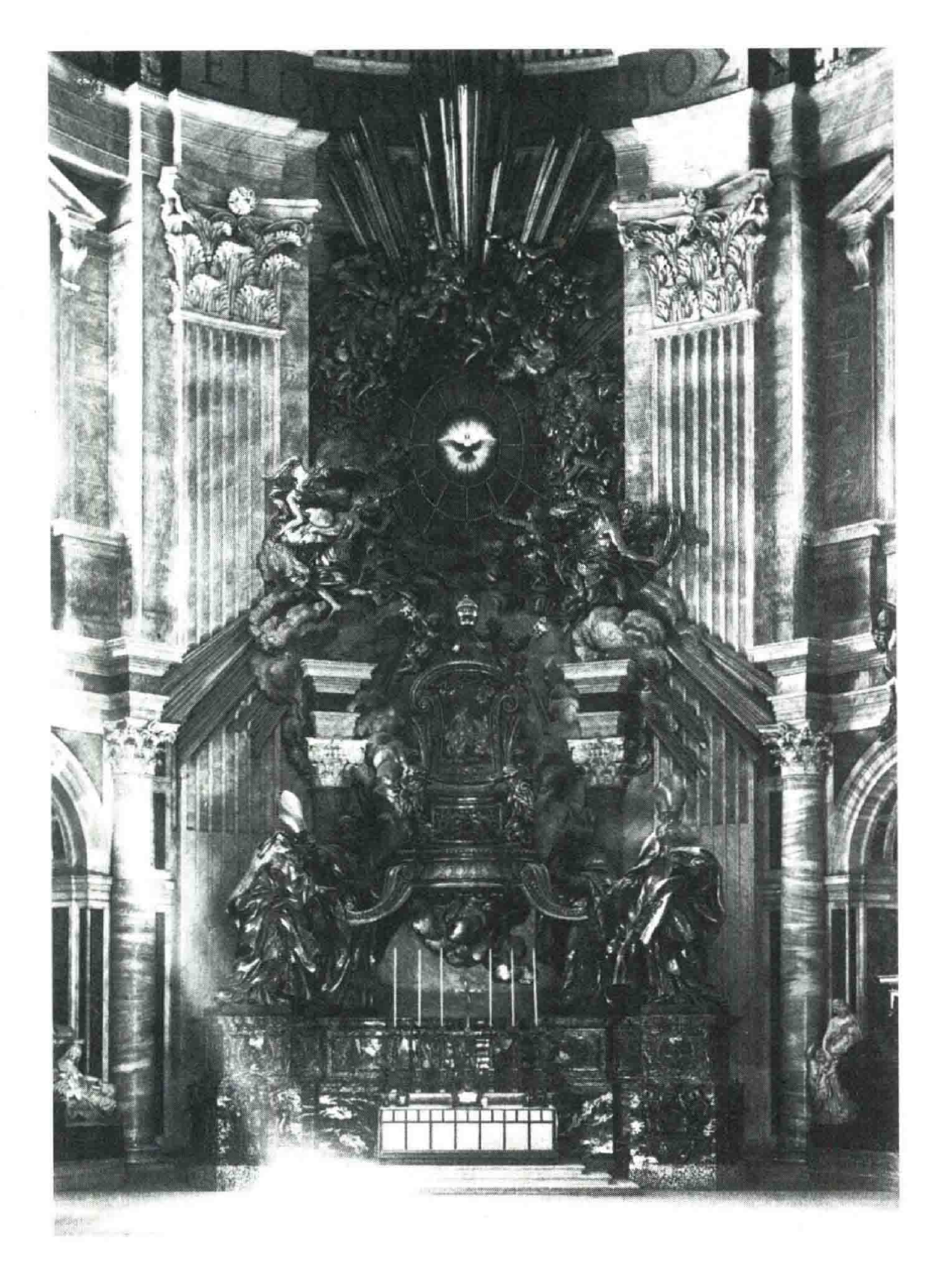


图1　贝尔尼尼，《圣彼得的宝座》（罗马，圣彼得大教堂）

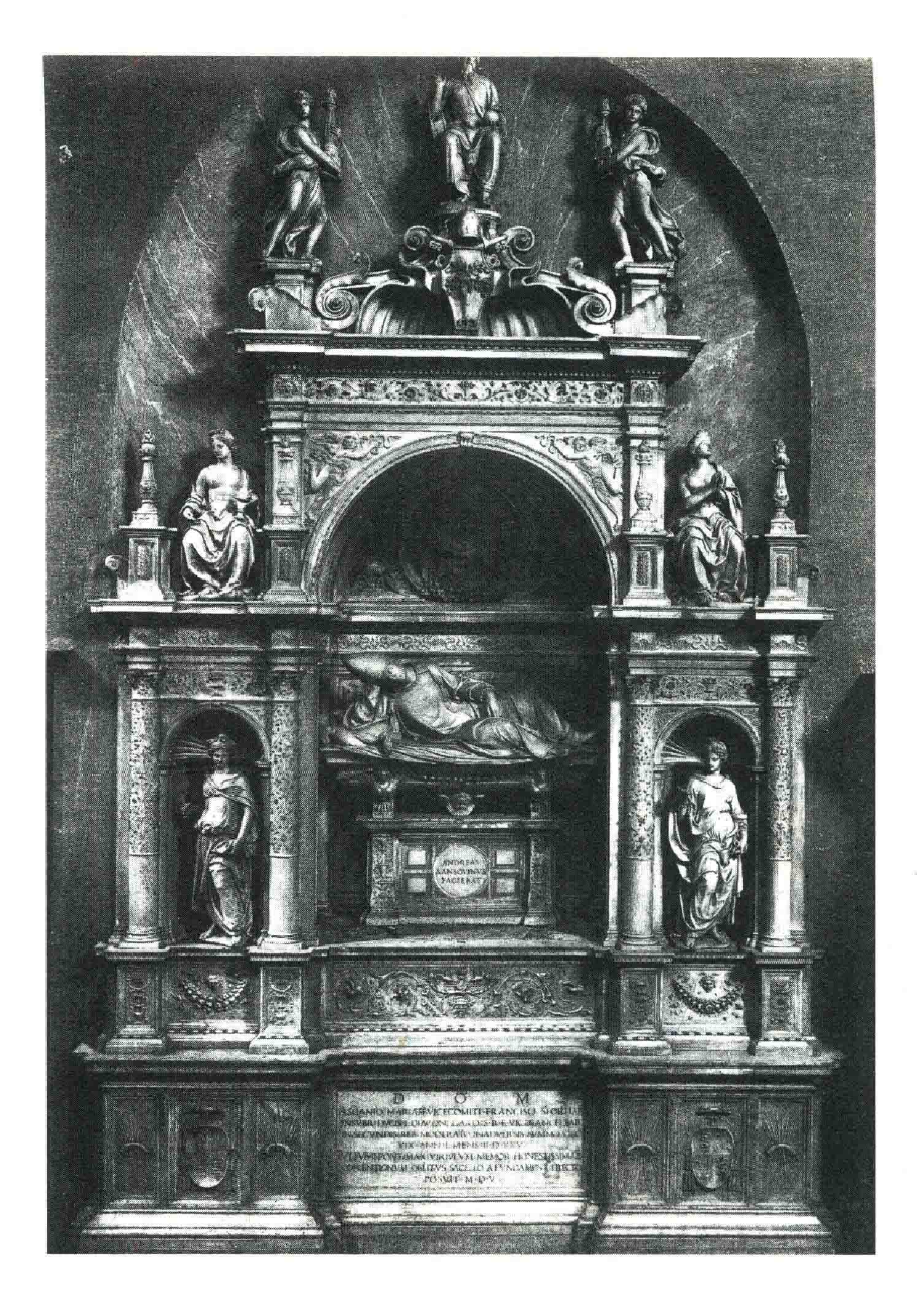


图2　安德烈·桑索维诺，枢机主教阿斯卡尼奥·斯福尔扎的墓室（罗马，人民圣母教堂）

克”“晚期哥特式的巴洛克”，等等。

所有这些对“巴洛克”的使用，最终导致了极大的混乱。这个词本是艺术史家们中性化后的产物，后来却被非艺术史家们套用。艺术史家们不断修正自己在“巴洛克”用法上的错误，但非艺术史家们却无法跟上艺术史家们的步调，这就造成了更大的混乱。即便在今天，非艺术史家们，甚至也包括某些误入歧途的艺术史家们，会不加分辨地将“巴洛克”一词用在贝尔尼尼、丁托列托［Tintoretto］、鲁本斯［Rubens］和埃尔·格列柯［El Greco］身上，因为在被非艺术史家们奉为“圣经”的《美术史的基本概念》一书中，沃尔夫林把巴洛克视为与所谓的古典文艺复兴针锋相对的风格。沃尔夫林本人并没有将丁托列托或埃尔·格列柯称作“巴洛克画家”，但他的过失在于，根本没有把这些艺术家和他们所代表的意义纳入自己的研究范围。对于大致从1520年拉斐尔［Raphael］去世到17世纪成熟期这段时间里创作的艺术品，他的书里一个字也未曾提及。当我们清除掉这百年中发生的事情之后，确实会获得一种印象：巴洛克和文艺复兴之间存在着一种直接的两极对立。可事实上，其间的发展是一个更为复杂的过程。[2]

一听到“巴洛克”这个词，我们的脑海中就会浮现出一派堂皇宏伟的喧
嚣场景：放纵无羁的运动感、无比丰富的色彩和构图、光与影自由互动产生 23
的戏剧性效果、材料与技巧的随意混合，等等。毫无疑问，诸如贝尔尼尼的《圣彼得的宝座》［*Cathedra Petri*］（图1）这样的作品在最高程度上展现了上述的种种品质。青铜的、大理石的、灰泥的雕塑彼此交融，并与唱诗席共同构成了一个梦幻般的奇观。不同构件、不同媒介之间的分界线消失了，甚至艺术与自然之间的分界线也彻底消失了（从彩色花窗玻璃中投射进来的自然光线似乎以青铜光束的形式延续着，自然界里的云朵也似乎凝聚为“被塑形”过的云彩）。[3]

这样看来，贝尔尼尼的这件作品的确与盛期文艺复兴作品，如安德烈亚·桑索维诺［Andrea Sansovino］为枢机主教阿斯卡尼奥·斯福尔扎［Caridinal Ascanio Sforza］的墓室所作的雕塑（图2，1505—1506年），截然不同。在桑

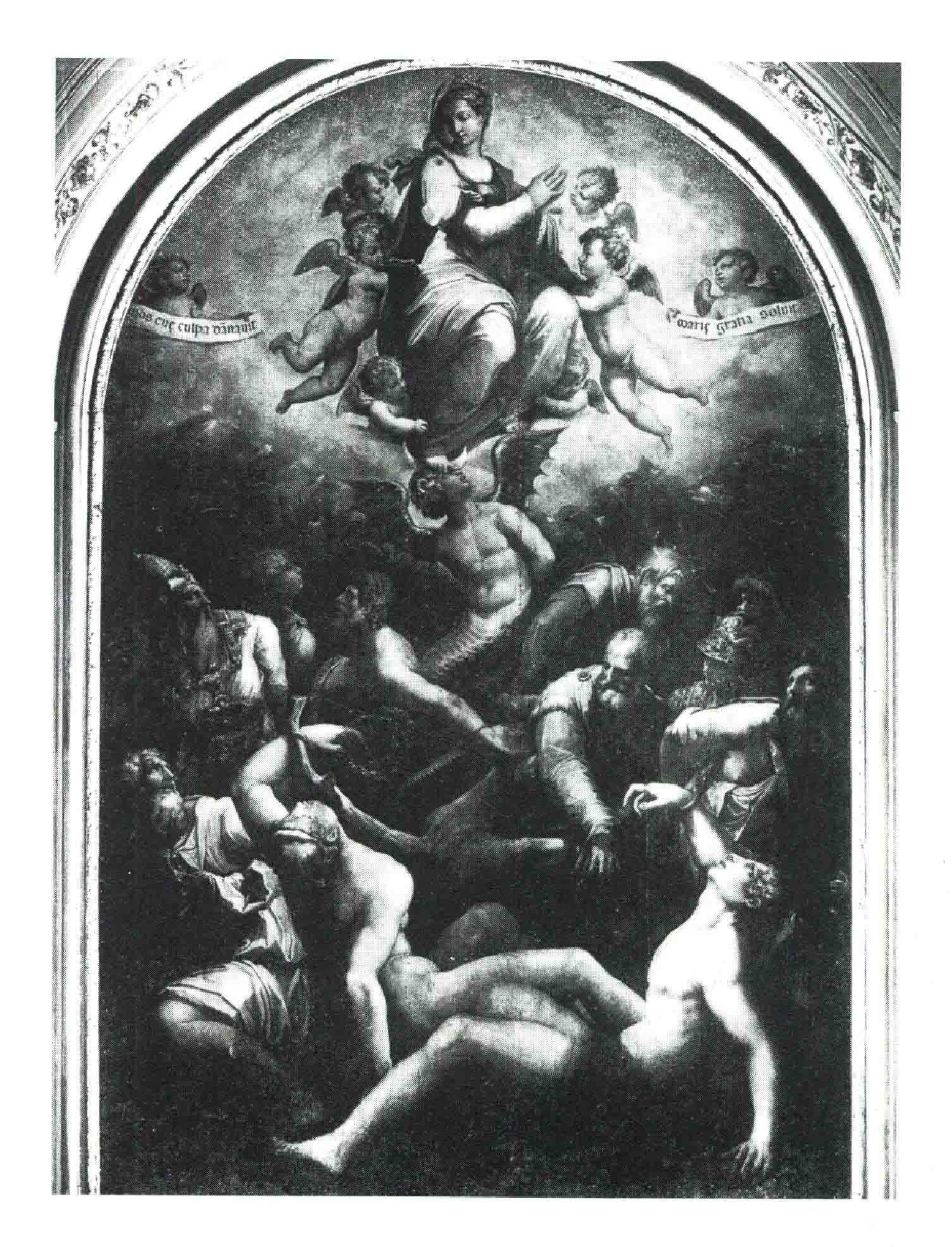


图3　乔尔乔・瓦萨里，《圣灵感孕的寓言》（佛罗伦萨，圣阿波托利教堂）

索维诺的作品中，我们可以看到一个全然独立的结构，这一结构由清晰、完美的建筑框架组成，这些框架使得作品与教堂建筑区隔开来，为各塑像提供了“活动室”[living rooms]——每一尊塑像都可以在隔间里自如存在、自由活动。

然而，我们必须意识到，像《圣彼得的宝座》(完成于1661年)这样一件作品代表了巴洛克发展过程中的一个高潮阶段，标志着整个时期内崭新的、最终的一步。若要理解这一发展过程最初的方向，我们须得将这一阶段与在此之前的阶段加以比较。在此之前的阶段，也就是被沃尔夫林及其追随者们全然忽略的那一阶段，确实包括了诸如丁托列托和埃尔·格列柯之类的奇才所运用的风格——现在人们通常把那种风格称作“手法主义”(当然，“手法主义”最初也是个贬义词，17世纪的评论家们用这一术语对16世纪晚期的艺术进行批评，就如18世纪的评论家们用“巴洛克”一词来抨击17世纪的艺术一样)。当我们将巴洛克艺术与这些手法主义艺术家创作的绘画或雕塑并置而观的时候，必然会意识到，在其初始阶段，巴洛克艺术是旨在反对夸张和过度复杂化的，它的兴起源于一种新的倾向，那就是对清晰、自然简洁，甚至平衡的偏好。

乔尔乔·瓦萨里[Giorgio Vasari]的名作《圣灵感孕的寓言》[*Allegory of the Immaculate Conception*](图3)呈现出一种繁复的二维图像结构，画面十分拥挤，且每一元素都被塑造为平面化的风格。从画中人物变形的比例和扭曲的动作中，人们不难感受到一种未曾疏解，亦无法疏解的紧张感。画作的主 25
题同样让人难以放松，它所描绘的是一个异常复杂的寓言——圣母马利亚完美无罪地受胎，因而带来对人类的救赎。

对相关主题的巴洛克式图像再现(图4)与瓦萨里的作品不同，它看上去几乎类似于拉斐尔的圣母画。诚然，在这幅画中出现了我们在盛期文艺复兴作品中看不到的东西：图画的广泛性，高度情感化的人物，以及一种现实与想象之间的生动混合。但与瓦萨里的祭坛画相比，这件巴洛克风格的作品显然不那么紧张拘束，空间处理上也更为平衡，已然摆脱了手法主义那种不由自主地交缠扭曲的特征。这幅画的主题也平易近人，不需要借助学术性的

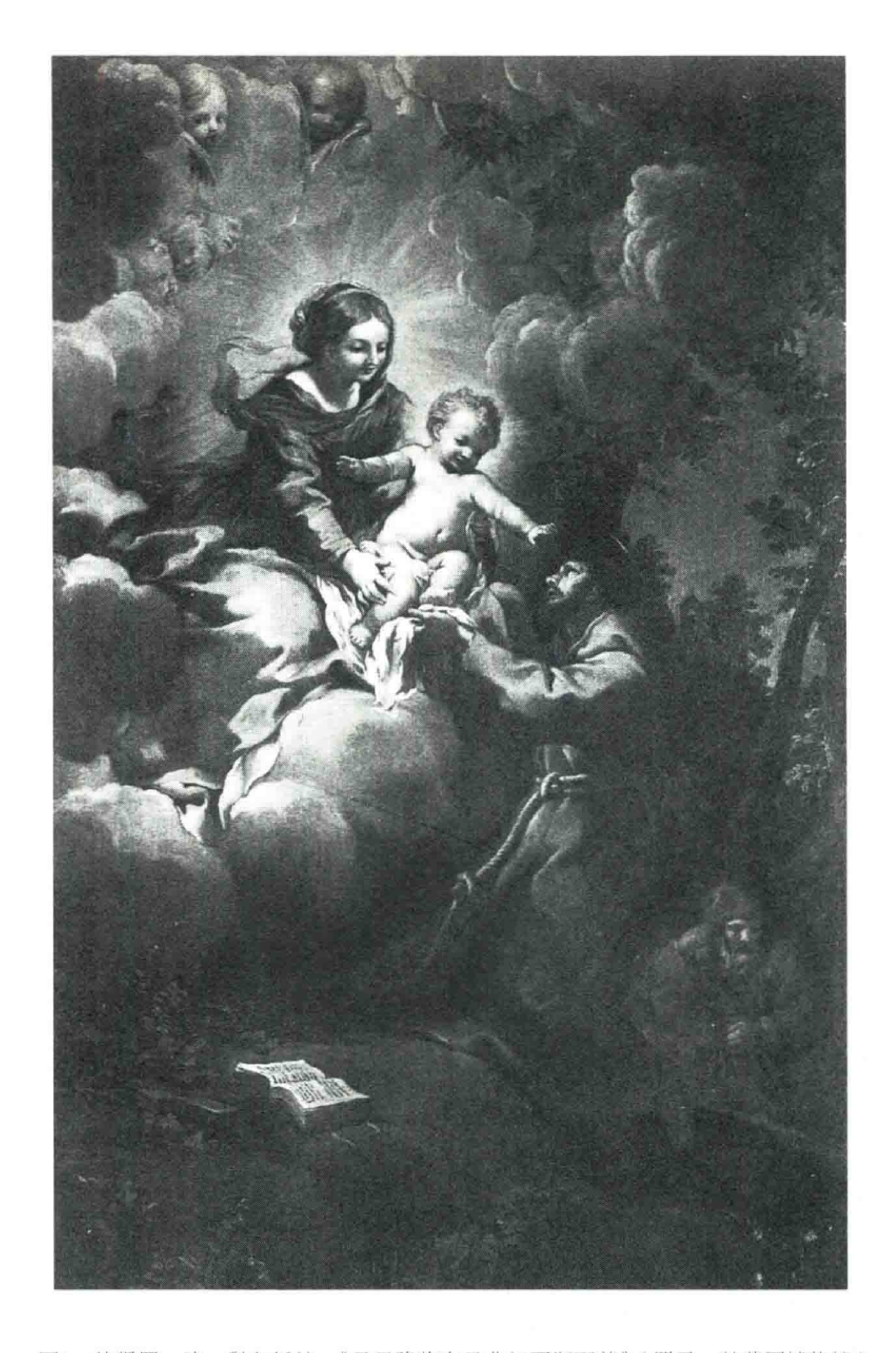


图4　彼得罗·达·科尔托纳，《圣母降临在圣弗朗西斯面前》（罗马，梵蒂冈博物馆）

注释就能理解。

因此，巴洛克风格主要表现为对以丁托列托和埃尔·格列柯为代表的手法主义的背离和清除。然而，手法主义也压根儿不是一些想法过于复杂的艺术家们心血来潮的产物：它是一个真实问题的表达，这个问题从一开始就存在于文艺复兴的艺术中。

文艺复兴运动本身就建立在两个基础之上，一是古典之复兴，一是非古典的自然主义。文艺复兴就本质而言属于基督教文明，在基督教的限制下，古典与自然主义两种倾向不断强化，形成了这一时期特有的风格。这种风格固然有诸多优点，但也显示出某种内在的不一致性。在早期文艺复兴的绘画，譬如吉兰达约［Ghirlandaio］的《牧人来拜》［*Adoration of the Shepherds*］（图5）中，那些相互矛盾的品质尚未完全被调和，因而可以轻易辨识。可以说，这幅画里弥漫着古物之幽思：它展现了一个古典的石棺、古典的柱子和柱头，甚至在背景处还有一个凯旋门。然而，画里的动物和牧羊人却取自一幅佛兰德斯的祭坛画。当时，现实主义倾向盛行，这幅祭坛画因此大受欢迎（佛罗伦萨几年前引进了这幅著名的《波提纳里祭坛画》，它是由画家雨果·凡·德尔·高斯绘制的，图6）。吉兰达约娴熟地掌握了透视法，这是文艺复兴时期表现三维空间的一种典型方法。然而这一空间的倾向却被一种顽固的哥特式精神抵消了。受到这一哥特式精神的影响，画中的人物紧贴水平面，且彼此相依。这样一来，画中风景就变得好像背景幕布，而不是一个综合的三维媒介。由此可见，内部矛盾性乃是文艺复兴风格的一大特征，而中世纪的人对这一矛盾几乎一无所知。到了盛期文艺复兴，莱奥纳尔多·达·芬奇［Leonardo］和拉斐尔才在画作中出色地调和了这种种矛盾 29
倾向。在拉斐尔的《佛里诺的圣母》［*Madonna di Foligno*］（图7，约1513年）中，异教之美与基督教精神，平衡的二维模式与三维空间中人物的和谐布局，人物的平面性与风景的纵深感——所有这些完美融合成统一的经典。然而，我们可以轻易预知，这种调和的状态不会持续太久。它刚在罗马获得成功，

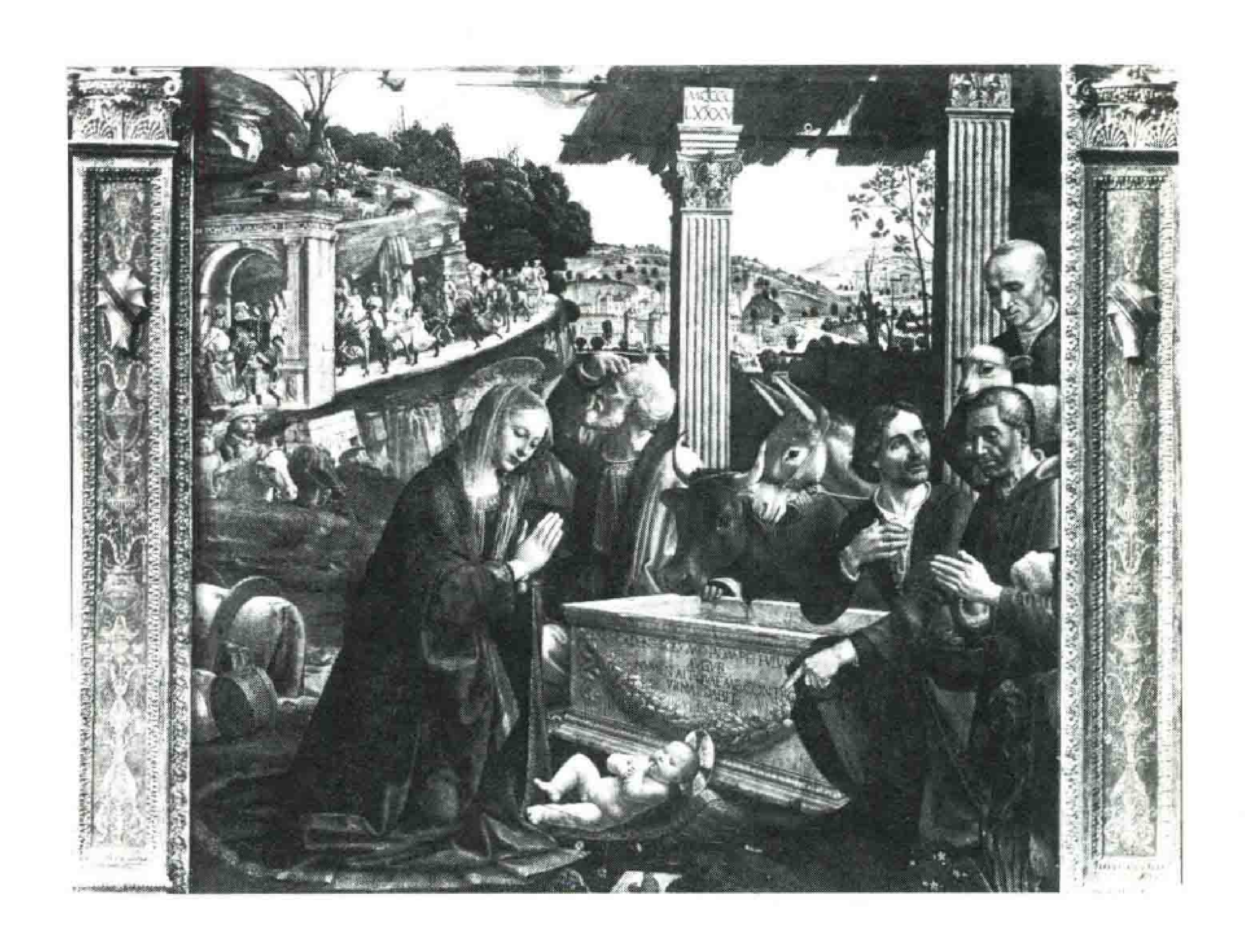


图5　吉兰达约，《牧人来拜》（佛罗伦萨，天主圣三大殿）

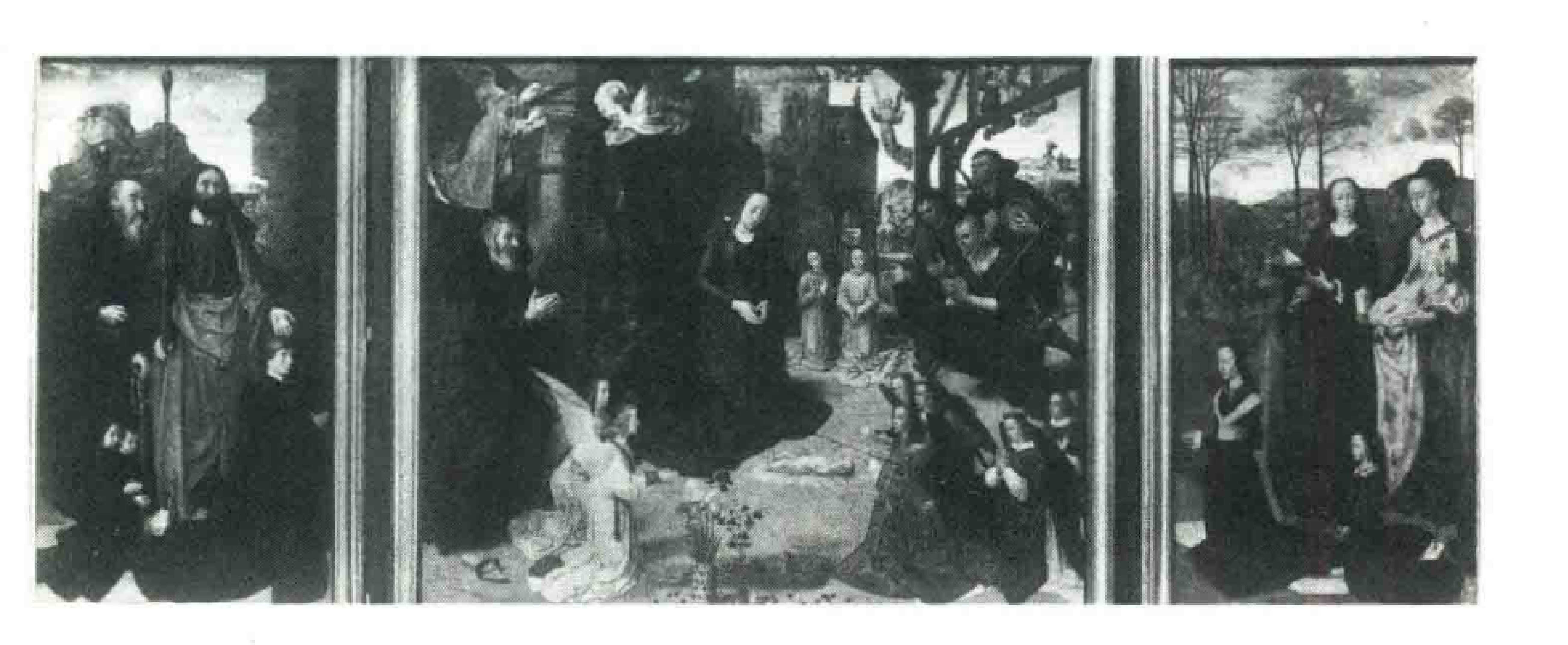


图6 雨果·凡·德尔·高斯，《波提纳里祭坛画》（佛罗伦萨，乌菲齐美术馆）

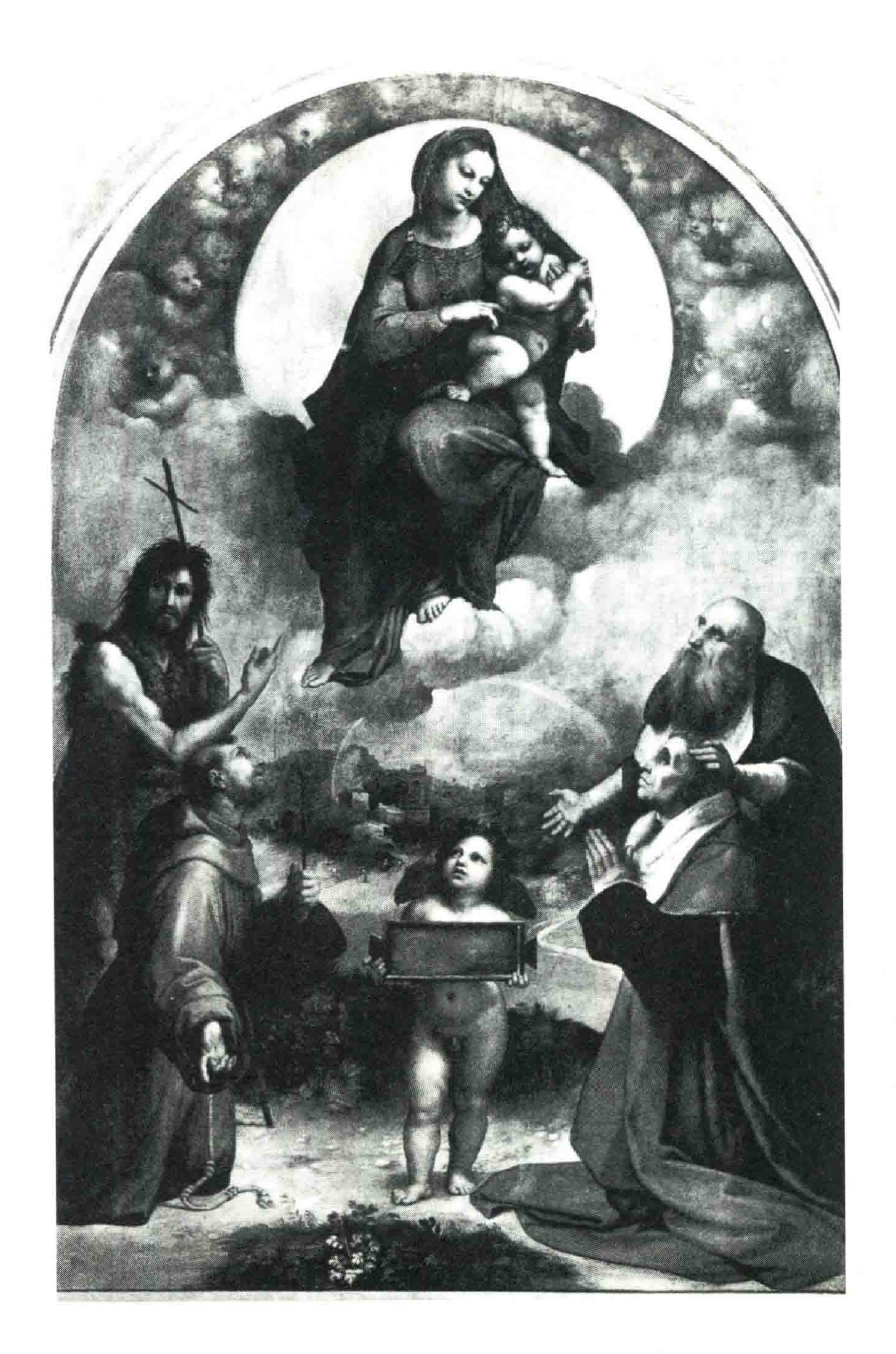


图7 拉斐尔，《佛里诺的圣母》（罗马，梵蒂冈博物馆）

就受到一种反经典倾向的冲击。这一倾向最早出现在托斯卡纳（在那里，15世纪的传统乃至哥特式风格仍然盛行），呈现出对古典和谐状态近乎暴力的反应（出现了第一代的手法主义艺术家，如蓬托尔莫［Pontormo］、佛罗伦萨的罗索［Rosso］、锡耶纳的贝卡富米［Beccafumi］以及意大利北部的帕尔米贾尼诺［Parmigianino］）。

在蓬托尔莫为瓦尔达马修道院［Certosa di Val d'Ema］绘制的壁画（图8，1522—1523年）中，我们几乎根本看不到透视法的运用。此外，画家采取了一种奇怪的松散、摇动的技法使得画中的平面形状都被消解、融合。人物运动背离了古典的"对立式平衡"［contrapposto］，要么显得冲突尖锐，要么显得死板僵硬。人物的身体比例也以一种不自然的方式被刻意拉长。整体构图被压缩成一个看起来相当怪异的人物网络，反映出一种前古典主义倾向的复兴。蓬托尔莫的湿壁画绝非偶然地受到了北方艺术（丢勒）的强烈影响。不过，若与他的意大利追随者相比，即便是丢勒，也显得近乎古典与和谐（图9）。蓬托尔莫的壁画中展现出的新风格无疑意味着精神强度和情感表达的大量增加，同时也意味着和谐融洽状态的巨大损失。

蓬托尔莫的壁画的特点也出现在锡耶纳画家贝卡富米于1528年创作的《基督降临地狱》［*Descent of Christ into Limbo*］（图10）之中。这幅画同样充满了强烈的情感，同样以牺牲平衡、清晰和平面紧凑感的方式获得了一种图像漠然融合的效果。它也受到了丢勒木版画（图11）的巨大影响。

把贝卡富米的《基督降临地狱》与1552年（也就是大约25年后）围绕同一题材创作的作品（图12）相比较，是一件有意思的事情。1552年的这幅画代表了手法主义风格的第二个阶段。我们已经借由瓦萨里的祭坛画了解了这一阶段的特点，这一阶段的画风深受米开朗琪罗［Michelangelo］的影响。1552年的这幅画由布隆齐诺［Bronzino］绘制，是手法主义风格第二阶段的典型代表。毋庸置疑，这幅画的构图是以贝卡富米的那幅为基础的，但也正因 36
如此，它与贝卡富米的作品的区别也愈加显著。我们能够观察到对画面的一种全新组织方式、一种新的紧实的轮廓线，以及对清晰价值的一种新的强调。

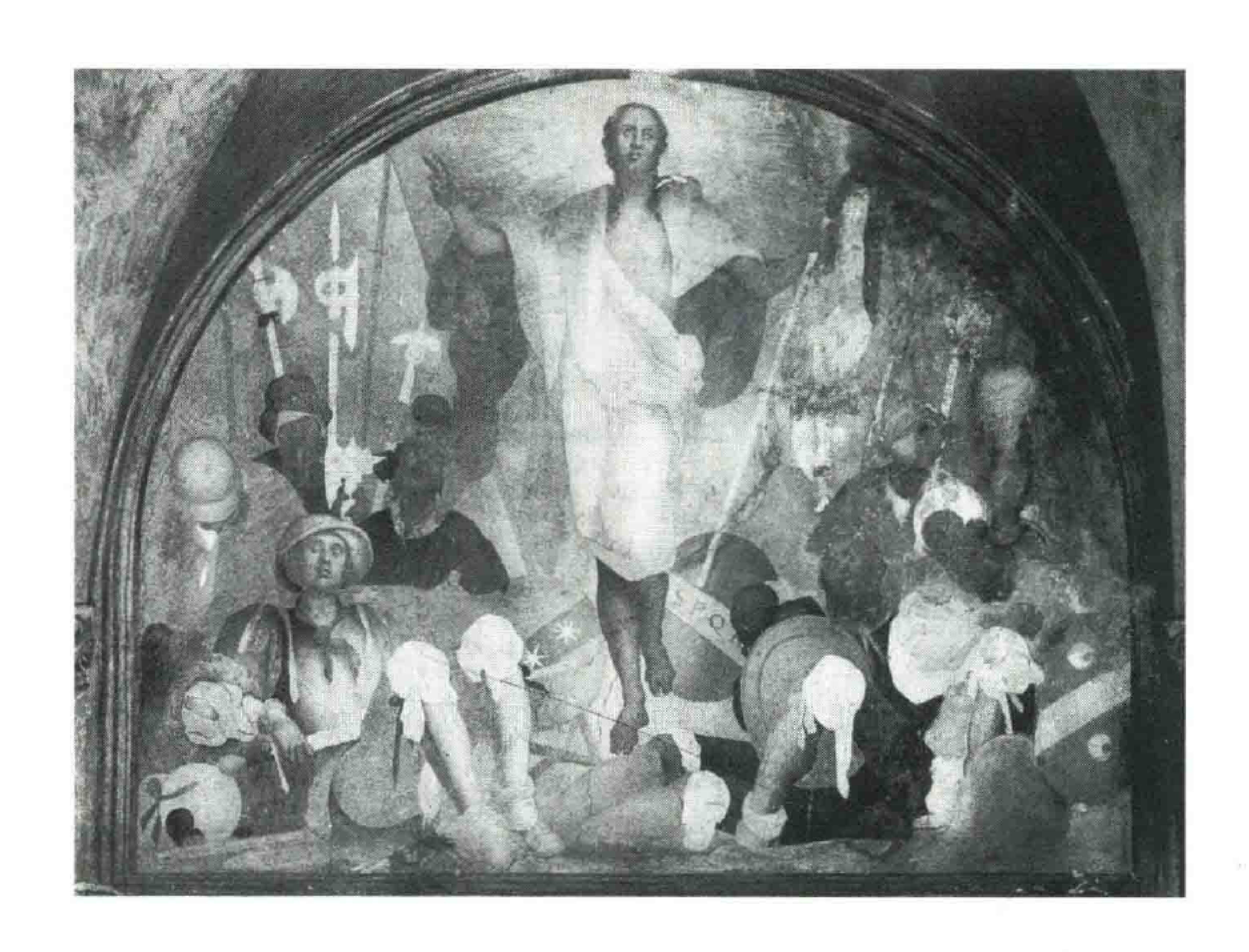


图8　蓬托尔莫，《基督复活》（佛罗伦萨，切尔托萨·迪·加鲁佐修道院）



图9　丢勒，《基督复活》，木版画

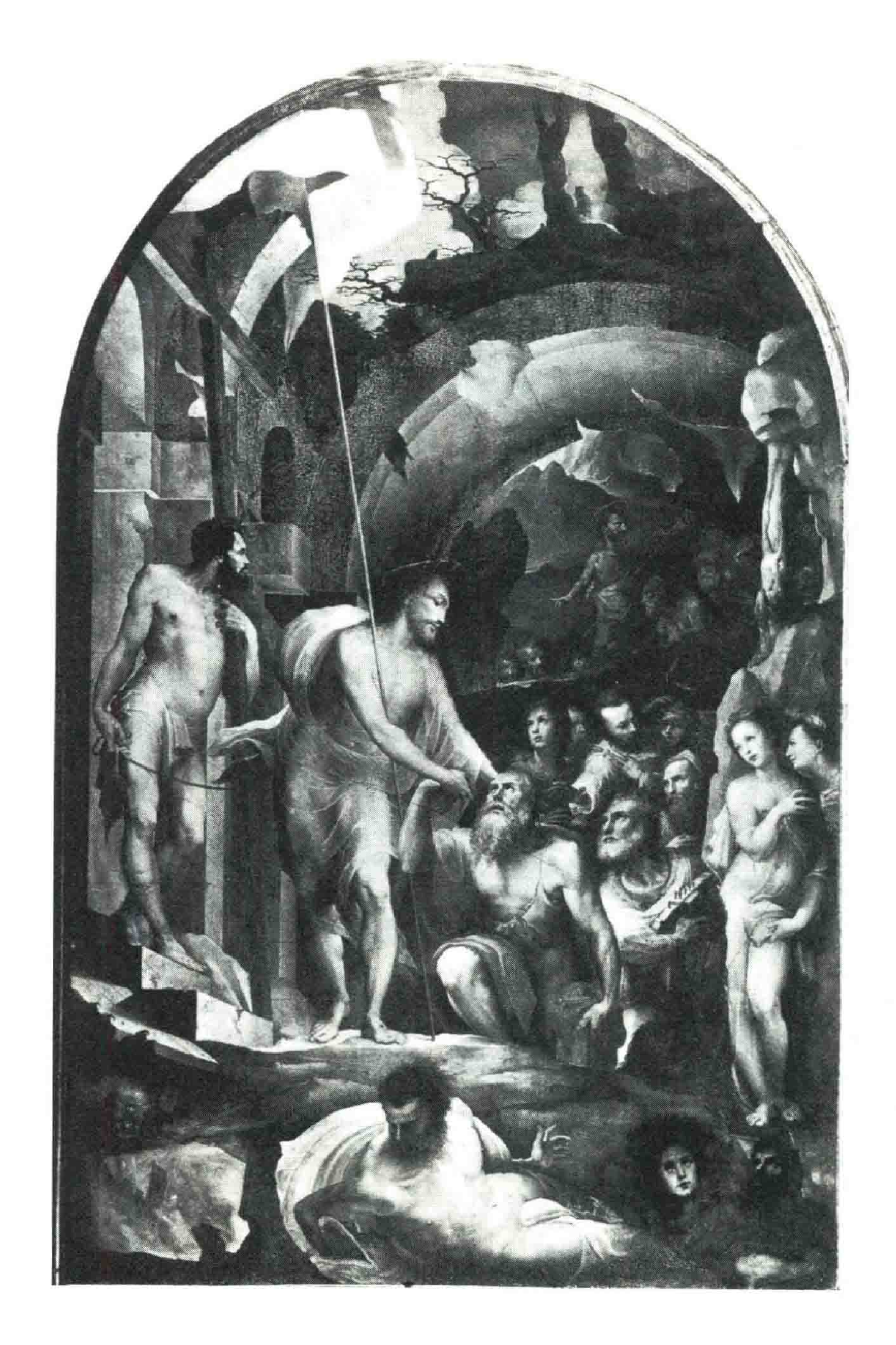


图10 贝卡富米，《基督降临地狱》（锡耶纳，国立美术馆）

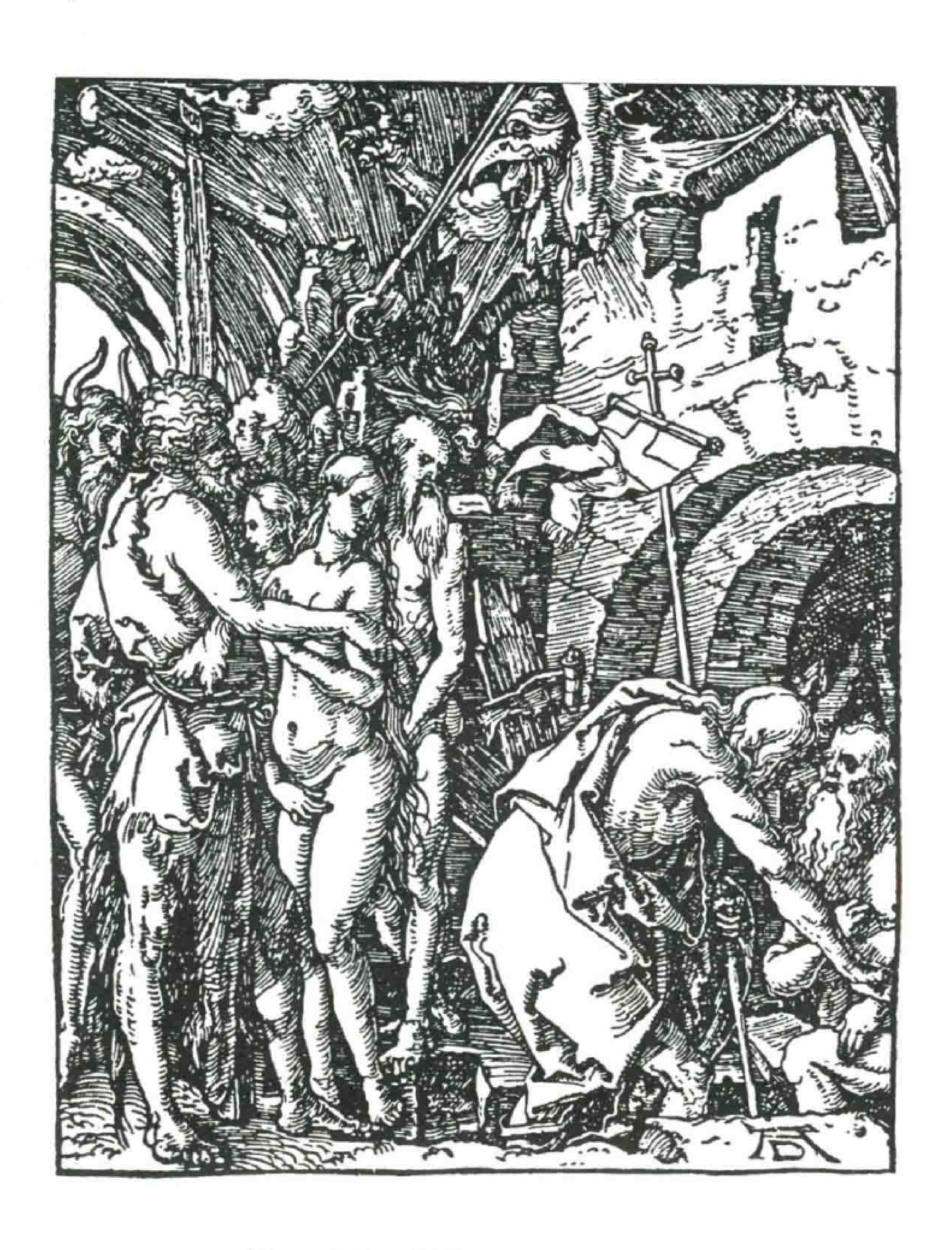


图11　丢勒，《基督降临地狱》，木版画

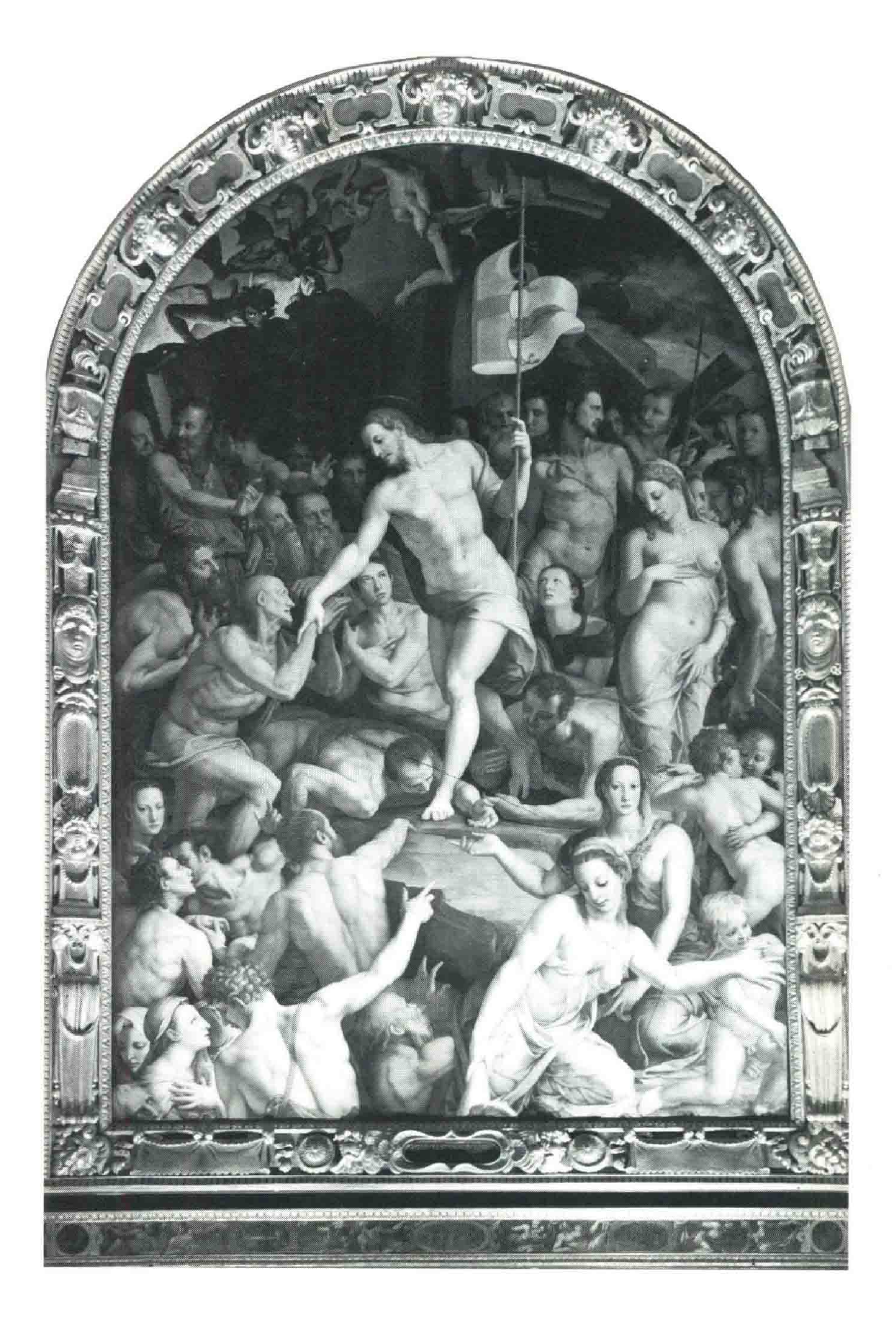


图12　布隆齐诺，《基督降临地狱》（佛罗伦萨，圣十字大教堂博物馆）

这种追求清晰的倾向极力避免将构图压缩成过度复杂的二维模式，几乎压抑了所有的空间价值。这幅画确实是一种巩固，但与蓬托尔莫和贝卡富米的消融、模糊相比，这种巩固甚至更加有违古典之和谐。这一风格变得僵硬、固化，有一种珐琅般的平滑和坚硬。画中人物的运动显得过度优雅，同时却扭捏作态。整体构图变成各种矛盾力量互相争斗的战场，被卷入了无休无止的紧张气氛中。

手法主义风格的第二阶段一直持续到16世纪末，甚至更久。然而意大利在1590年掀起了天主教的反宗教改革运动，并导致了巴洛克风格的产生。在此，我们必须牢记一点（如果忘记，会造成很大的困惑），那就是，巴洛克和文艺复兴一样，是一个**意大利**现象。而欧洲其他的国家，虽说表面上引入了文艺复兴，但至少在某种程度上全部保持着哥特式风格。因此，这些国家的艺术，尽管在巴洛克的框架之下，但至少在某种程度上仍是手法主义的。与意大利相比，这些非天主教国家的巴洛克风格，更加符合狂野、晦涩等常见类型，且更加始终如一。

在意大利，巴洛克风格在其发展的早期阶段，其实是对手法主义而非“古典”文艺复兴的反叛。这一方面意味着对古典基本原则的刻意重申，另一方面意味着在风格和情感上对自然的回归。从两种风格的绘画中，我们可以识别出促成这一双重改变的两股主要力量：一是卡拉瓦乔［Caravaggio］革命性的努力。即便在同时代的人眼中，卡拉瓦乔都是一个“自然主义者”［naturalist］。一是波隆那的卡拉奇［Carracci］画派的改革尝试。比如佛罗伦萨的卢多维科·西格利［Ludovico Cigoli］就明显且刻意地试图通过恢复“往昔的优良传统”来克服手法主义的倾向。在现实中，这两股力量并非处于不可调和的对立面，或许我们可以将之比作一个方阵的左右两翼。事实上，巴洛克风格的进一步发展正是以这两股力量为基础的。当然，以卡拉瓦乔作为起点，和以卡拉奇作为起点，是很不相同的。

卡拉瓦乔想要摆脱手法主义画家们的陈腐套路，他从画静物画（图13） 38
开始，并逐渐以现实主义的技巧来表现人物。他彻底粉碎了手法主义那个矫

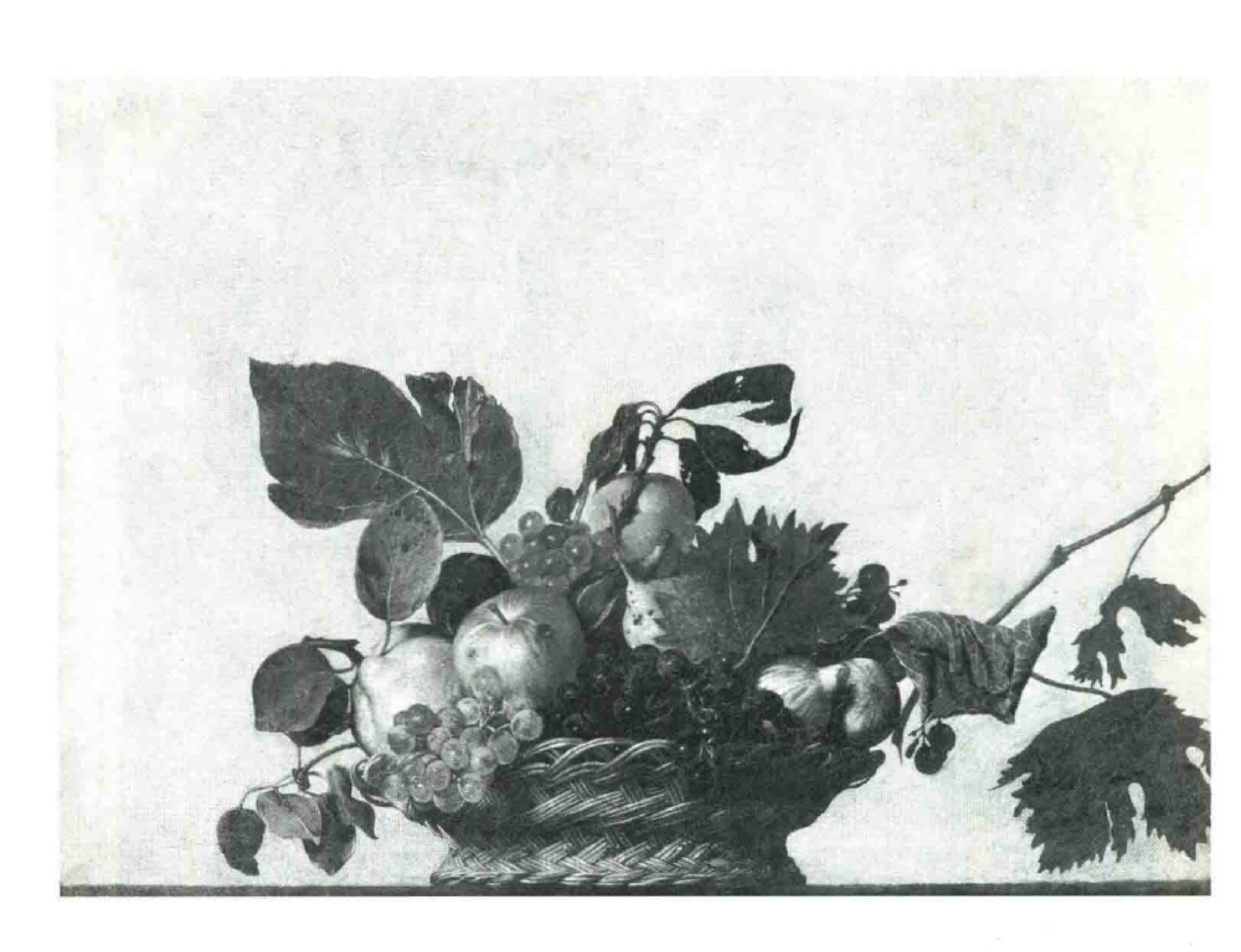


图13　卡拉瓦乔，《篮中水果静物画》（米兰，安波罗西安纳美术馆）

揉造作的世界，用特定的元素构筑了一个新世界。这些元素包括：坚实的、三维的形体和光线（明暗法［chiaroscuro］，起初是纯然平面化的，后来有了空间纵深感）。打个比方，卡拉瓦乔来到采石场，想要挑选石块去构造一座完全由他自己设计的新建筑。但在把这些石块垒在一起的过程中（正如利用他自己的现实主义元素去组织一个连贯清晰的构图一样），他也不得不在某种程度上继续使用16世纪早期艺术中的那些方法：在他的画作里，我们不难辨认出诸如洛托［Lotto］、米开朗琪罗、拉斐尔等盛期文艺复兴大师的痕迹，甚至还有更古老时代的画家的印记（图14）。

而安尼巴尔·卡拉奇［Annibale Carracci］则孜孜不倦地努力，试图以纯然图画性的倾向［pictorial tendencies］将古典艺术和盛期文艺复兴经典艺术中的“造型”价值综合起来。这些图画性倾向包括威尼斯画派之色彩［Venetian colorism］以及柯雷乔式的［Correggesque］“渲染模糊法”［sfumato］。它们在手法主义的干扰中延续了下来。卡拉奇的《沉睡中的维纳斯》［*Sleeping Venus*］（图15）既受到了提香的启发（图16），也受到了古典塑像（图17）的启发。这件作品从风格而言，有一种冷静的学院气质。它令人叹服地将人物的线描与风景中的丰富色彩和精致的银色色调完美结合起来。

卡拉奇稍晚些的作品《哀悼基督》［*Lamentation*］（图18）已然宣告了一种风格的普遍放松和一种新的盛期巴洛克典型的情感。画中哀悼的人物似乎已经沉浸在他们自己的悲伤中——这是巴洛克心理状态中一个新的决定性因素；而且画中所有元素都交织在一起，形成了一个清晰明朗的整体。中世纪之后的艺术有一种内在固有的二元性，这种二元性在吉兰达约的画作中清楚可辨；拉斐尔和其他古典大师令人佩服地加以调和，或者说仅仅是将之隐藏；到了手法主义时期，这种矛盾进一步加重，成为痛苦的内在冲突；即便在《哀悼基督》这样一件“巴洛克作品”中，二元对立的矛盾仍未被消除，但它再也没有手法主义中那样炽燃的紧张感了。平面与纵深、理想之美与现实、新异教的人文主义与基督教精神的对比冲突依然存在，但已开始融入一个充满着高度主观化情感的新领域。这些矛盾冲突以种种主观特征的方式展

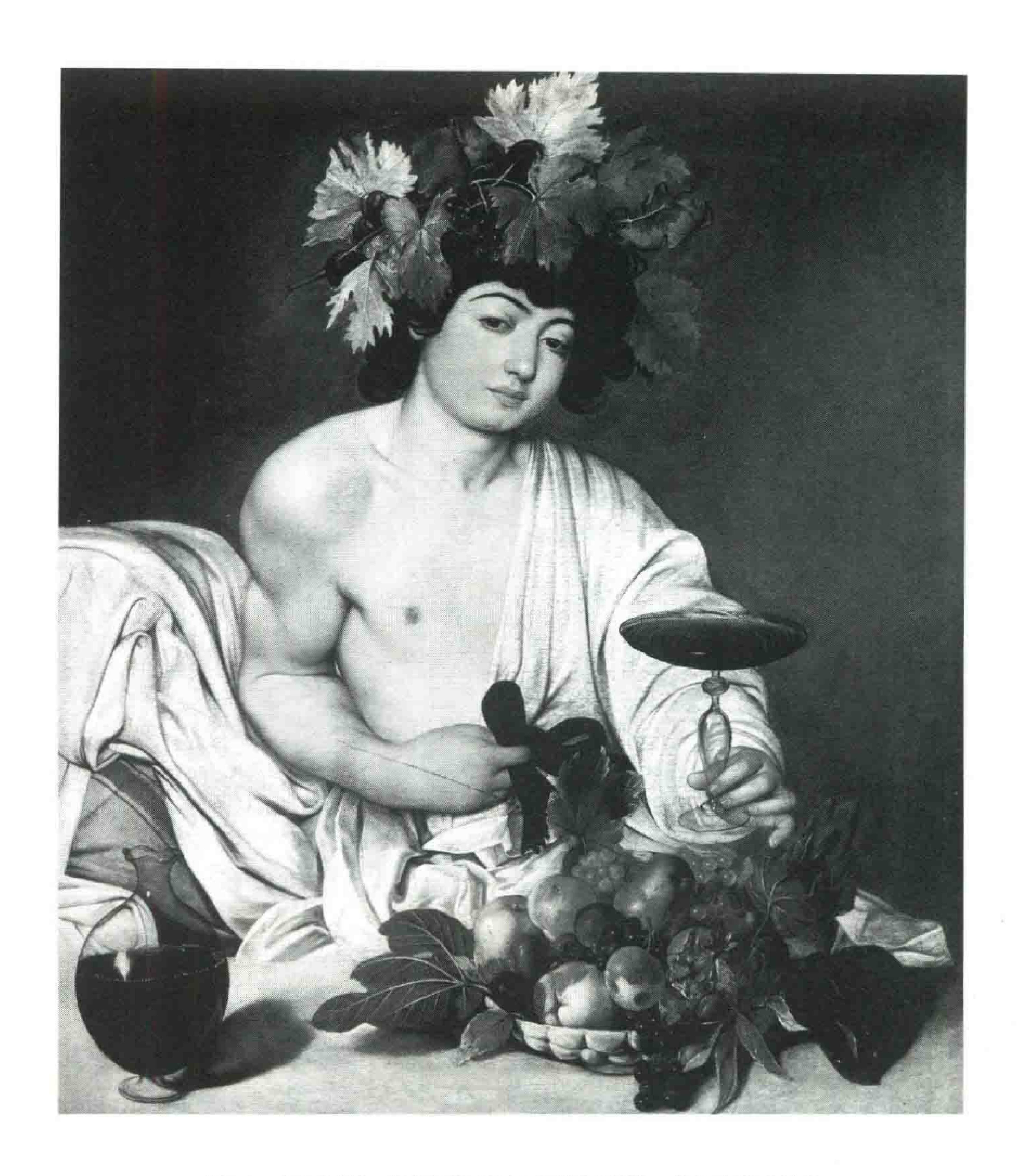


图14　卡拉瓦乔，《酒神巴克斯》（佛罗伦萨，乌菲齐美术馆）

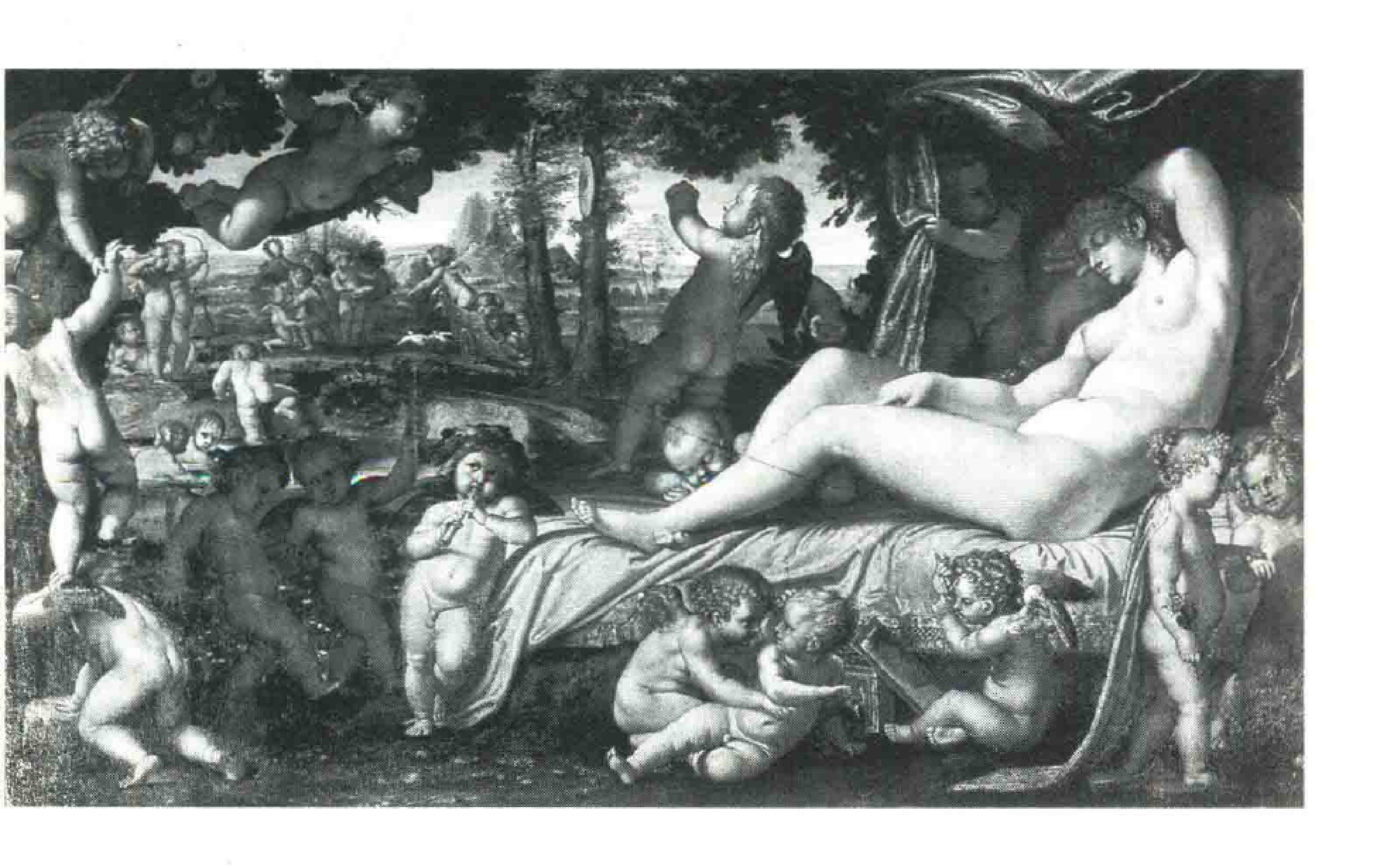


图15 安尼巴尔·卡拉奇，《沉睡中的维纳斯》（尚蒂伊，孔戴博物馆）

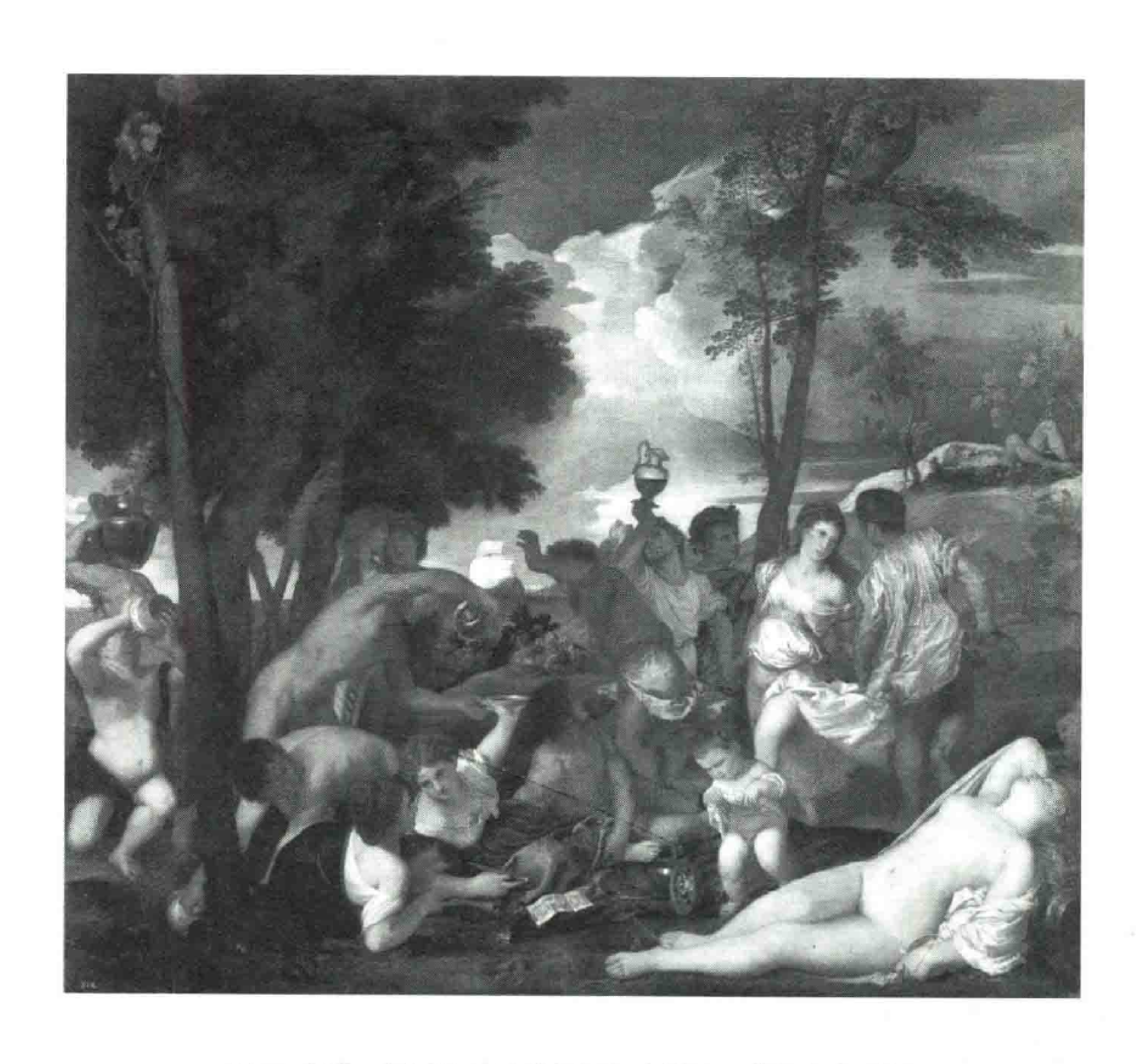


图16 提香，《安德里亚人的酒神》（马德里，普拉多美术馆）

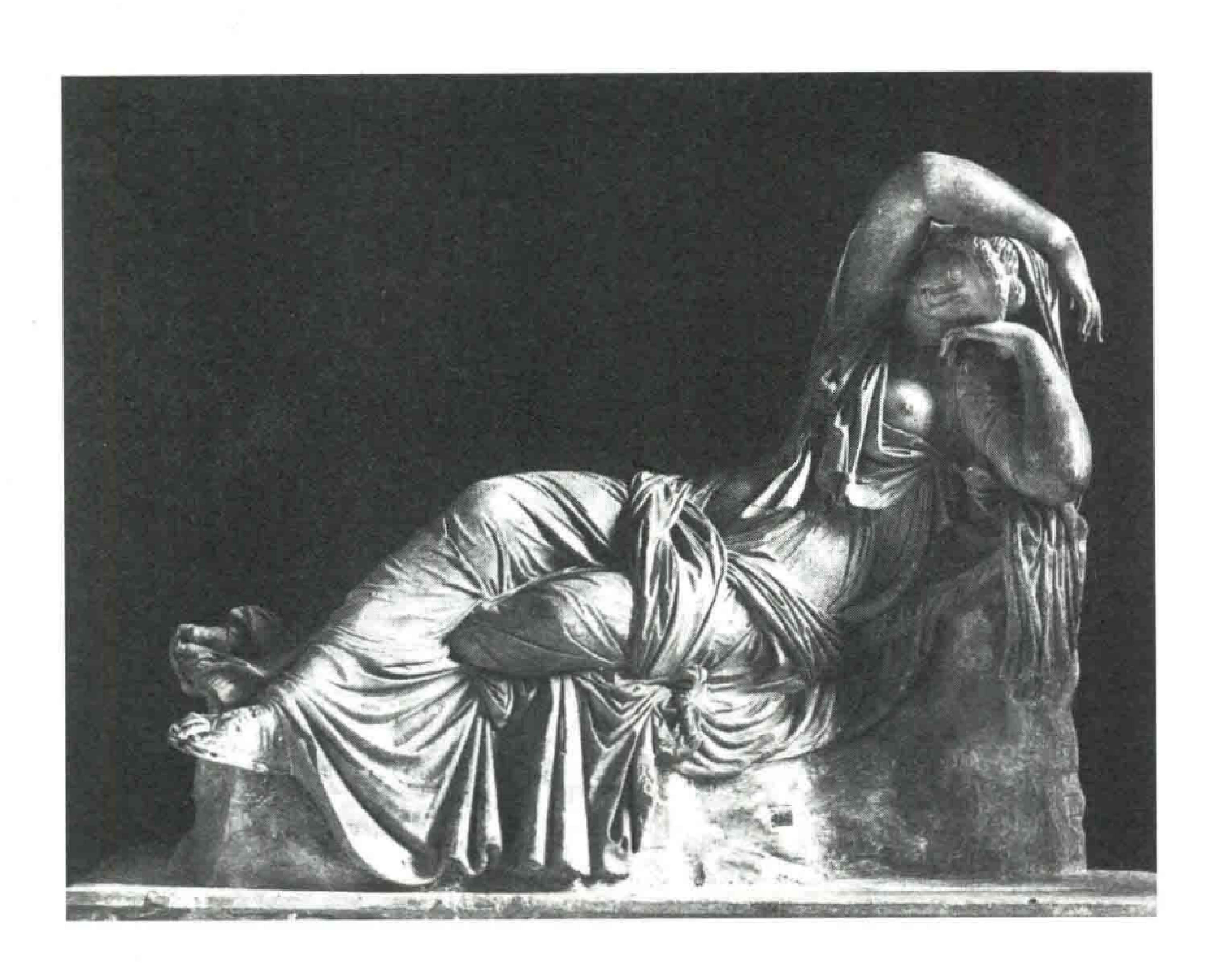


图17 《阿里阿德涅》（罗马，梵蒂冈博物馆）

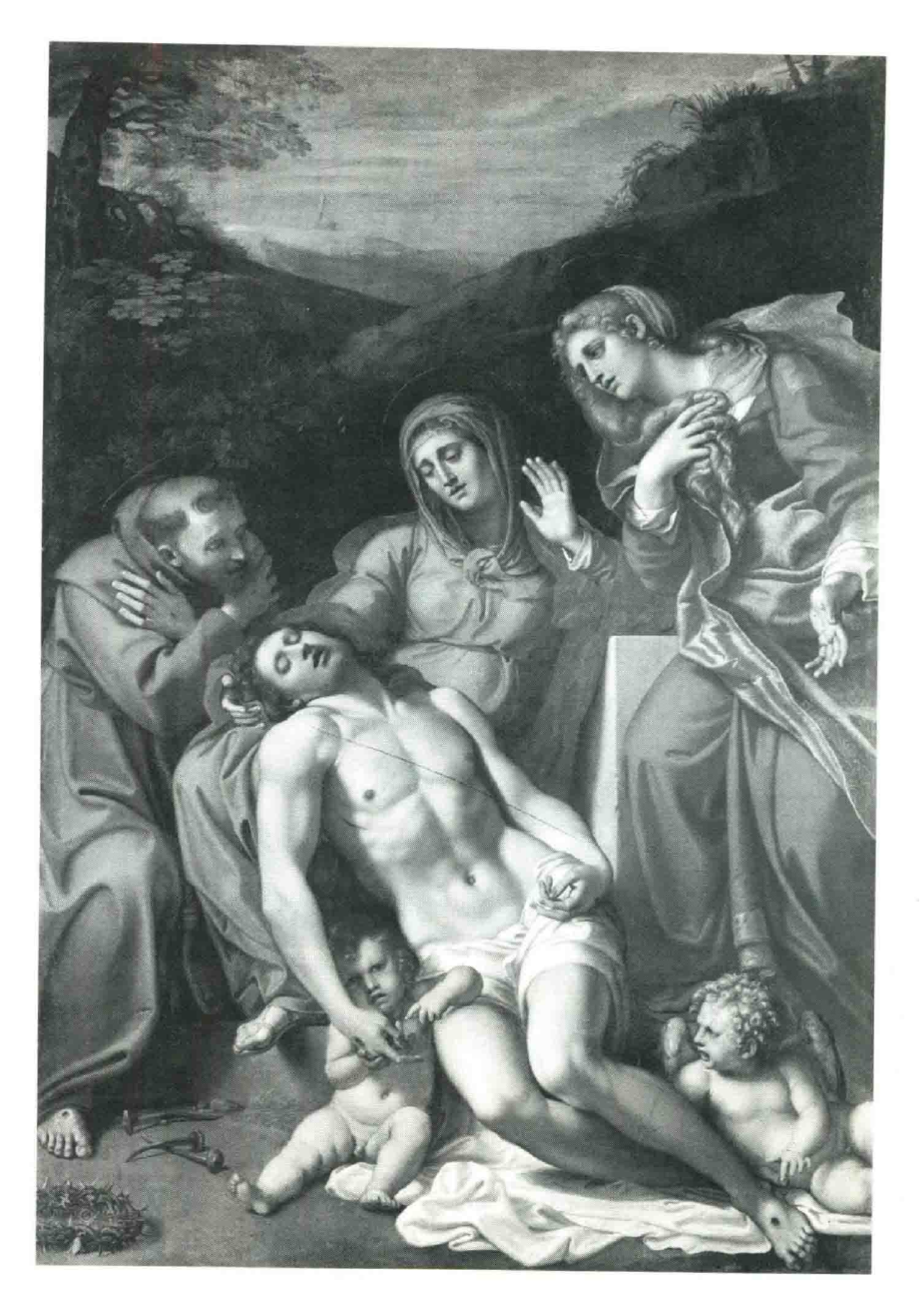


图18 安尼巴尔·卡拉奇，《哀悼基督》（巴黎，卢浮宫）

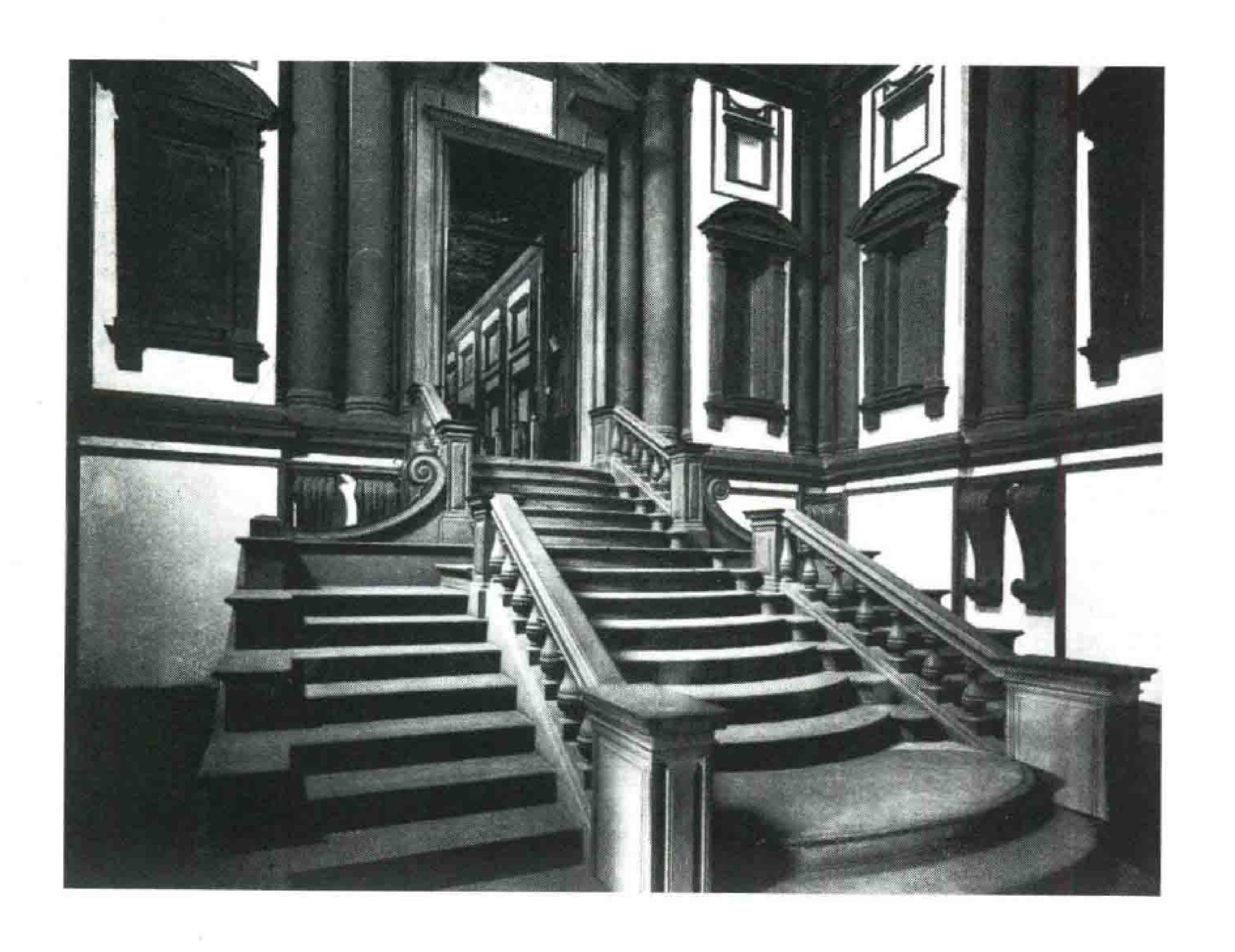


图19 米开朗琪罗，洛伦廷图书馆门厅（佛罗伦萨，圣洛伦佐）



图20 博洛米尼，圣伊沃·德拉·萨皮恩扎教堂，穹顶建筑景观（罗马）

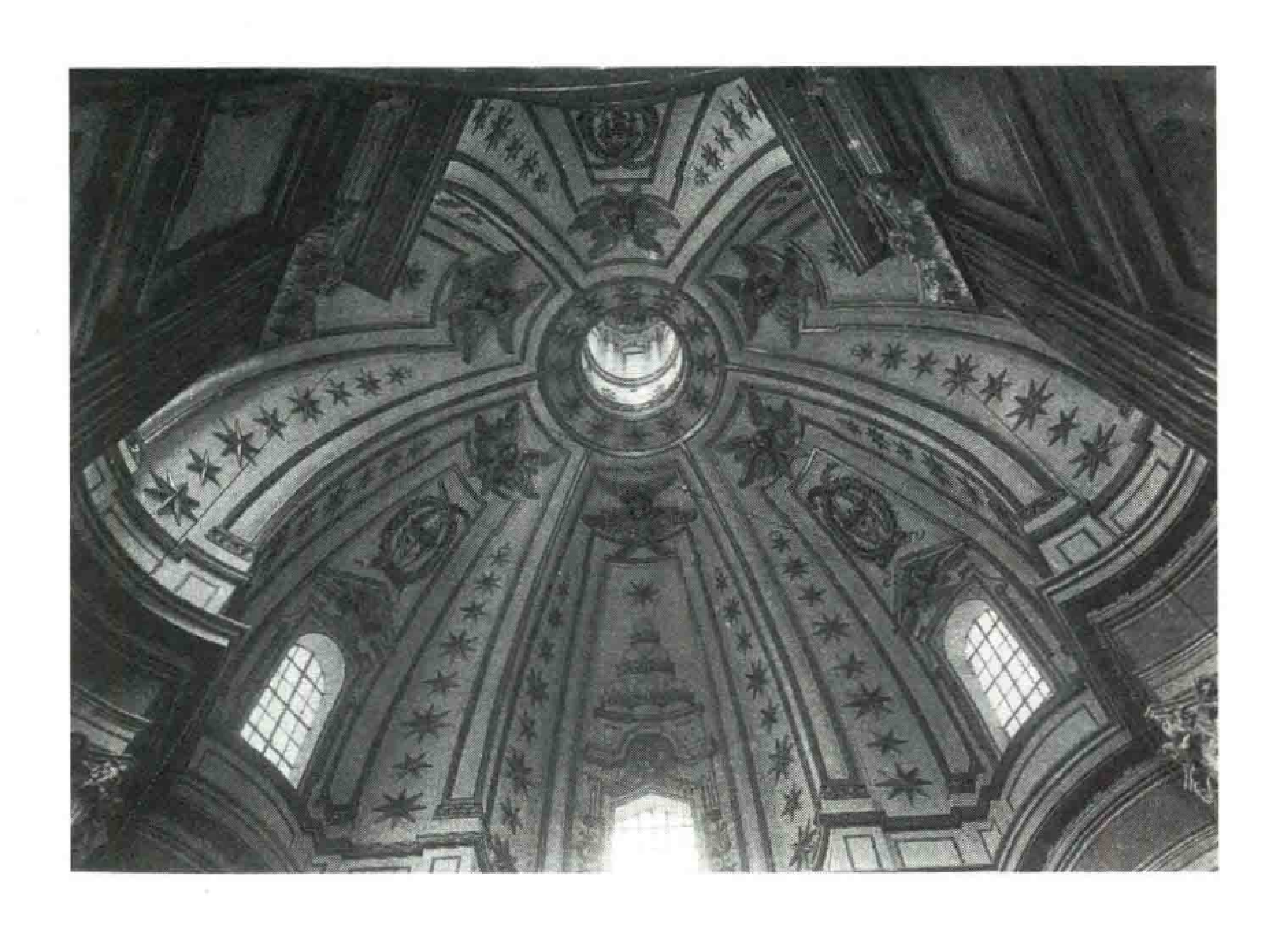


图21 博洛米尼，圣伊沃·德拉·萨皮恩扎教堂，穹顶建筑内部景观（罗马）

现出来——光与影的生动游戏、深邃（尽管不合理）的空间、柔软而轮廓模糊的面部表情。我们可以这样定义巴洛克风格：它建立在各种对抗力量的客观冲突之上，但却将之转化为一种自由甚至愉悦的主观感受：在经历了手法
45 主义时期的争斗和紧张之后，艺术家们又重新获得了盛期文艺复兴的完美状态，但他们仍旧能非常清醒地意识到一种潜在的二元性，甚至受到这种二元性的鼓舞。

因此，巴洛克带来了一种新的建筑类型，在这种建筑中，墙壁与其他建筑构件之间的冲突——文艺复兴的建筑中出现了这种冲突，但被巧妙地加以调和了——既不会令观看者产生无药可救的分崩离析之感（这种崩溃感普遍存在于手法主义的日常建筑中），也不会令他们觉得有一种窒息的压迫感（比如米开朗琪罗为洛伦廷图书馆［Laurentian Library］设计的门厅，门厅中的柱子是被煞费苦心地嵌入的。这一令人感到压抑的设计可以看作米开朗琪罗对手法主义的个性化阐释，图19）。巴洛克建筑将墙壁拆分，甚至弯曲，以表现块面与构件之间自由、活跃的互动，并展现出一种类似于戏剧般的场景——借助明暗法将诸多冲突元素整合入同一个空间体，甚至显示出内外空间之间相互渗透的关联（图20、图21）。

巴洛克艺术同样放弃了手法主义雕塑的基本原则。手法主义雕塑家采用旋转式构图，迫使观看者不得不围绕着群雕或塑像，边转边看，永远无法拥有一个主导性的视点（图22）。本韦努托·切利尼［Benvenuto Cellini］声称，“一件好的雕塑作品必须有一百个观看视点”（这也是手法主义雕塑的主要信条之一）。这一看法与莱奥纳尔多·达·芬奇的观点大相径庭。作为一个真正的盛期文艺复兴艺术家，达·芬奇认为一件全角度的雕塑作品不过就是两块浮雕的组合：其中一块以正面视角展现人物，另一块以背面视角展现。巴洛克的塑像与群雕虽没有否认二维“视点”与三维形体之间的冲突，但也没有任由这种冲突给观看者带来不安与不满的感觉。巴洛克雕塑重新回归到“单一视点”的原则（图23），不过它不再将整个布局节制、规范成一种浮雕式的安排，而是运用众多的扭转、短缩和空间技巧（不同平面部件之间的间

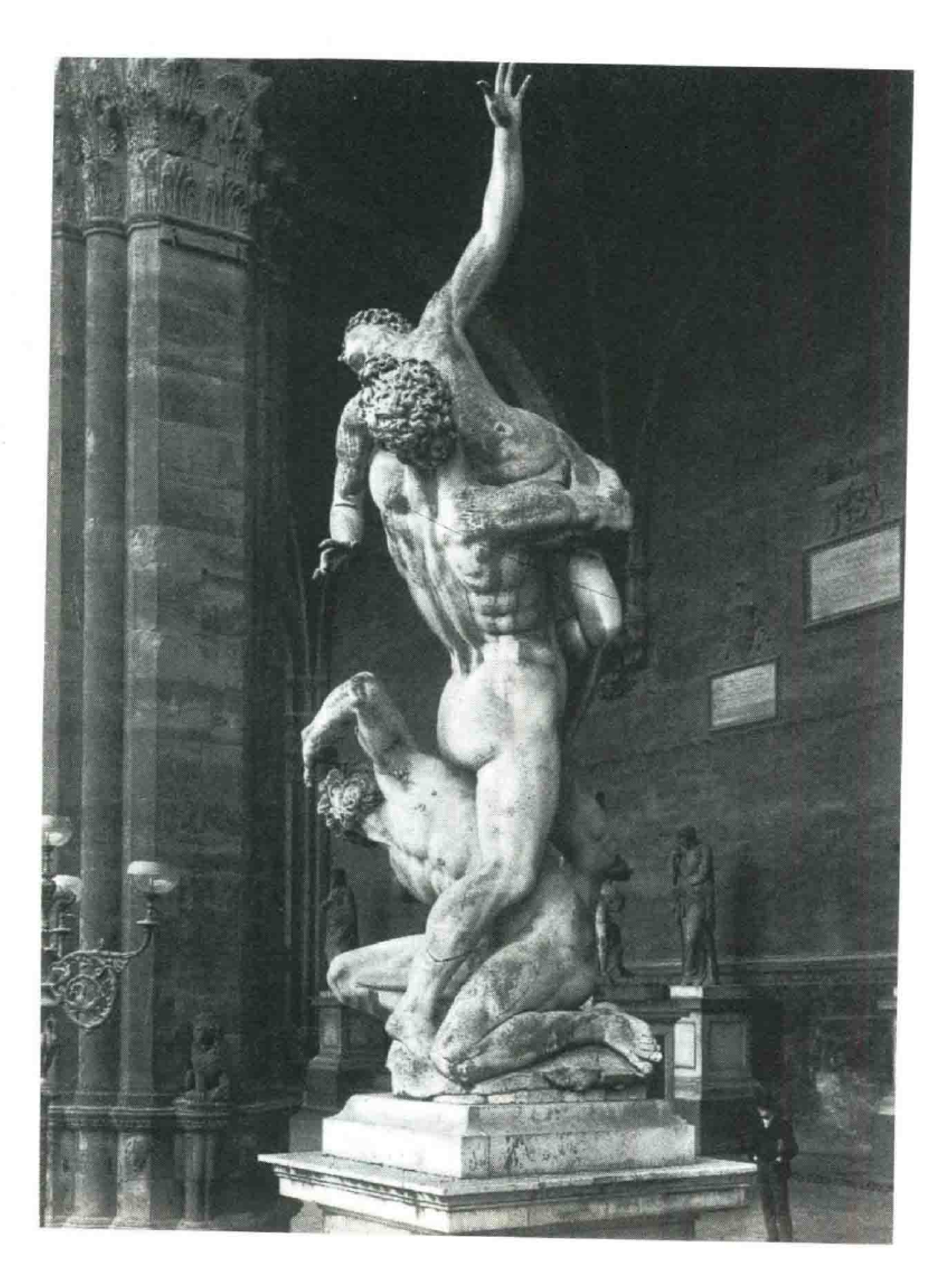


图22 詹博洛尼亚，《抢夺萨宾妇女》（佛罗伦萨，佣兵凉廊）

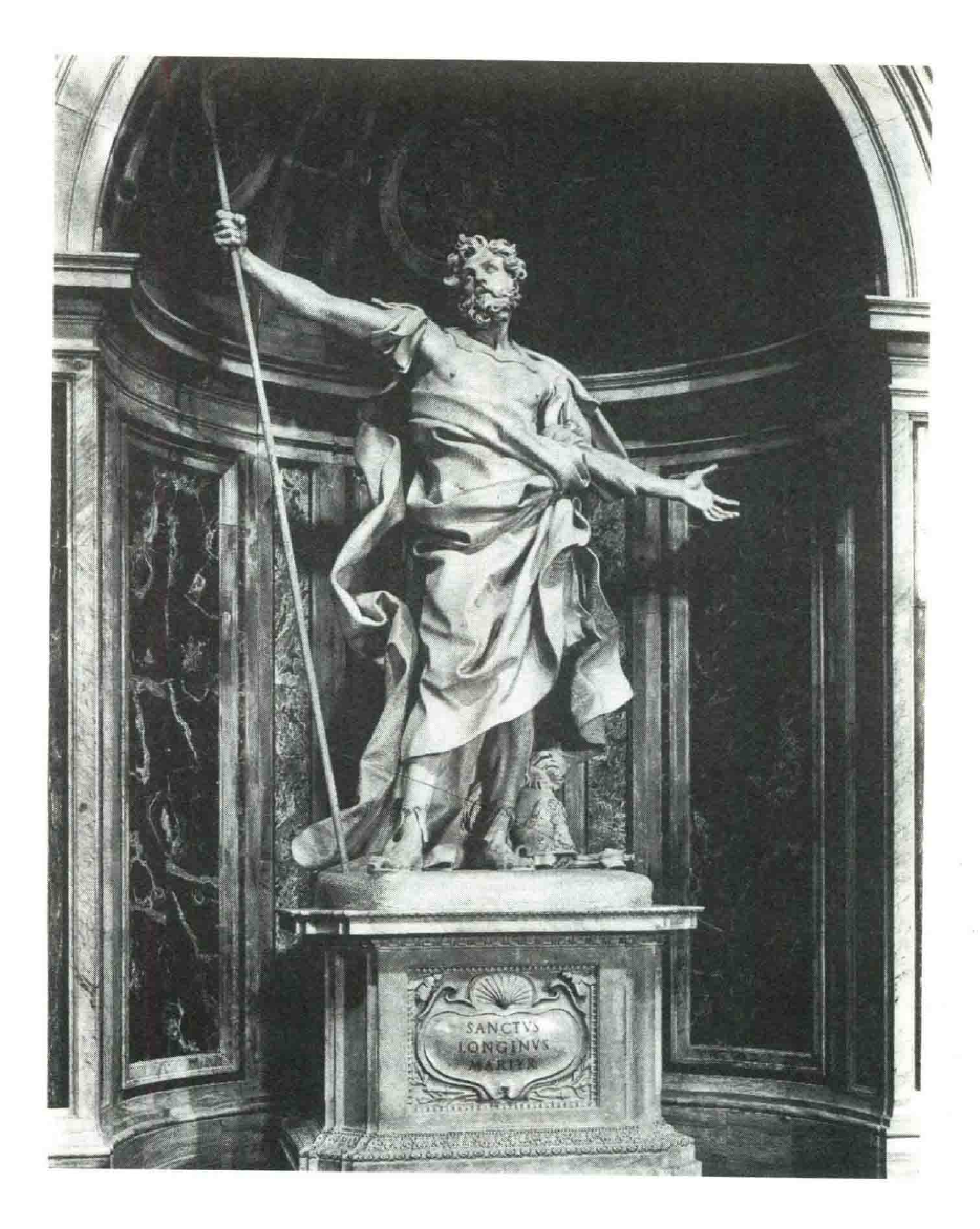


图23 贝尔尼尼，《圣朗吉努斯》（罗马，圣彼得大教堂）

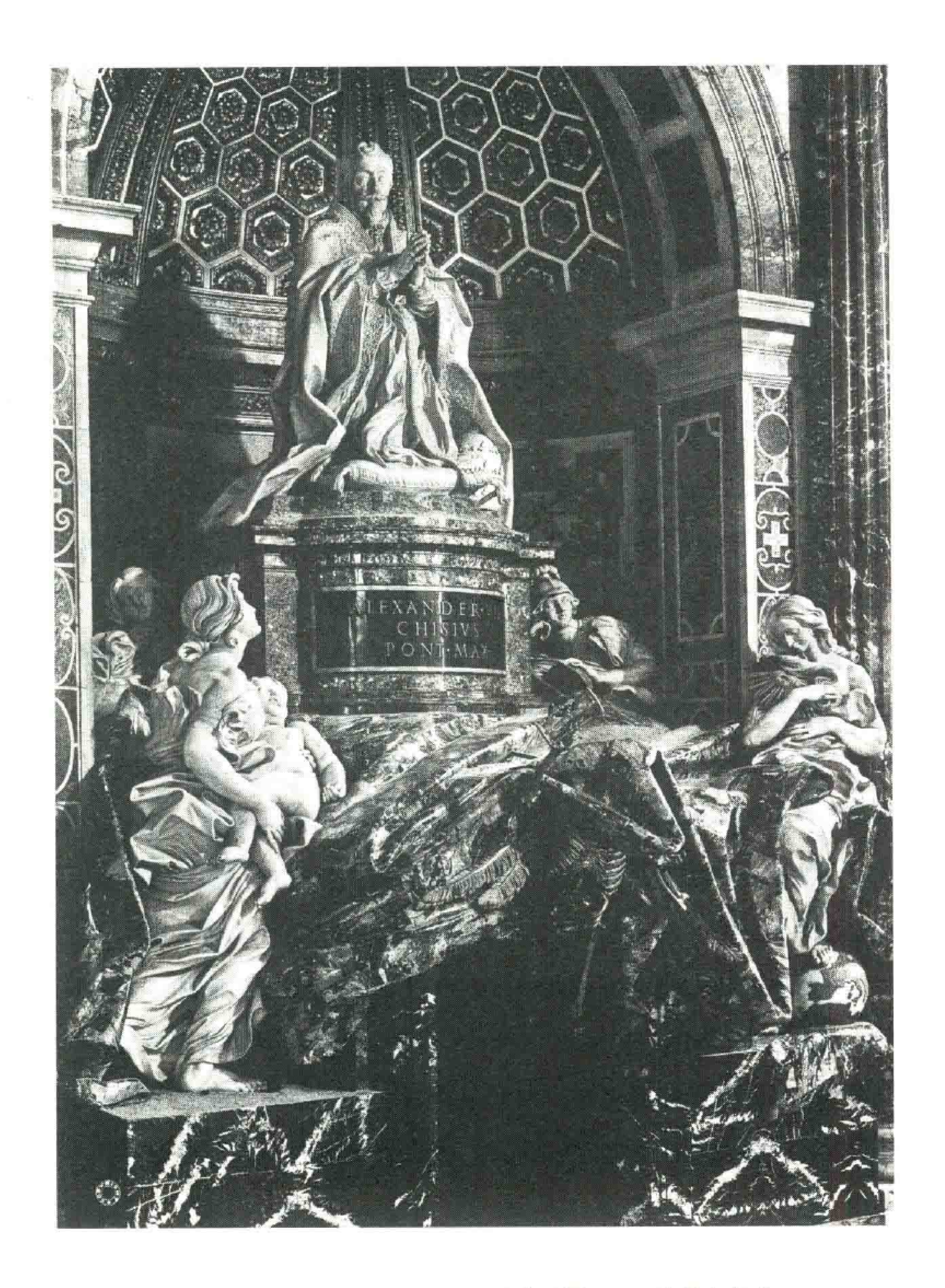


图24　贝尔尼尼，亚历山大七世墓葬（罗马，圣彼得大教堂）

隔）以取得“单一视点”的效果。这样的“单一视点”具有一个想象性的图画平面［imaginary picture plane］，平面的和纵深的元素都可以被投映在这一平面上。[4]实际上，巴洛克艺术喜欢将雕塑安置在一个生动的，甚至是舞台一般的环境中（图24）。

因此，我们不难想到，巴洛克艺术最终摒弃了“三种艺术”（绘画、雕塑、建筑）之间，甚至是艺术与自然之间的分界线。它也催生了最完全意
51 义上的现代风景画（图25）——意味着将摄入视野的空间加以视觉化的处理，并通过部分的景致去表现无垠的空间，这样一来，人物形象就沦为陪衬的“点景之物”，最终可以被画面完全舍弃。在北方（图26；凡·霍延［Van Goyen］的这件作品还算相对适度的例子），甚至是风景中一些准建筑的特征都会遭到减弱或抑制，以达成一种延伸扩展的景致效果，譬如，画中一无所有，只有无尽的平原或海洋，而天空占据了画面中五分之四乃至六分之五的区域。在所有这些例子中，艺术家利用二维平面和三维空间之间的张力，作为强化主观情感的手段。这是巴洛克艺术的一种基本态度。对抗力量之间的冲突融合为一个主观的统一体，并由此得以疏解。我们也在，或者说特别是在心理学领域观察到这一现象。在安尼巴尔·卡拉奇的《哀悼基督》中，哀伤的情绪如此强烈，以至它几乎将自己转化成一种喜悦；同样地，一种天堂幻景带来的难以形容的心醉神迷——如今世间凡人也可以拥有的感受——可以变得无比强烈，以至开始令人受伤，而受伤之痛苦又使得喜悦更加剧烈。明白了这一点，我们就能更好地理解这件最能代表巴洛克精神的作品——贝尔尼尼的《圣特雷莎的狂喜》［*Ecstasy of St. Theresa*］，这是艺术家为罗马胜利之后圣母堂［S. Maria della Vittoria］侧廊的礼拜室制作的祭坛（图27、图28）。在这件同样是半浮雕、半平面的作品中，天使用一支金箭刺入了圣徒的心脏，她充满痛苦，却也获得了与基督同在的极乐，如此一来，精神的喜悦就与一种近乎色情的销魂震颤相互交融。宗教文献中经常提及这种许多神秘主义者经历过的典型体验（特别是圣特雷莎自己），但直到巴洛克风格出现，这种体验才以视觉的形式被表达出来。

绘画中人物的面相能够反映出从盛期文艺复兴到手法主义时期，以及从手法主义时期到巴洛克时期的演变。这种面相上的变化也许最能揭示出隐藏在风格现象底层的心理历程。

拉斐尔的《戴面纱的女子》[*Donna Velata*]（图29）采取了金字塔式的构图、轴对称的原理，达成一种心理上的完美和谐状态。图中的这位佳丽沉浸在自我的存在里，对外部世界全然不顾，淡定自若。她身处一个圆满的小宇宙中，堪与一颗围绕自身轴线旋转的恒星相媲美，象征着后中世纪文明中种种矛盾力量的短暂平衡。然而，这种冷静、自如的态度很快就成为泡影。 59

蓬托尔莫的《基督下十字架习作稿》[*Study for the Deposition of Christ*]（图30）中的人物有一种不安甚至恐惧的表情。他／她既意识到了外部世界的问题，也意识到了自身的种种问题，其结果是人们将世界视作一种险恶的威胁，畏葸退缩。事实上，当画家绘制这幅素描之际，在宗教和思想领域爆发了一场危机，然而人们并未完全意识到这是一场真正的危机，只是感到被一种骚动不安的普遍气氛所搅扰。他们感觉到，但尚未全然理解在美丽与高尚、道德与自由、人文主义与基督教、信仰与科学之间出现的分歧。人们不满于宗教的现状，但是在意大利，甚至在德国，他们还不清楚自己是否仍旧是虔诚的天主教徒，抑或异教徒，于是便只好常常求助于一种神秘主义。这种神秘主义与正统教义有所不同，但也并非势不两立。即便在蓬托尔莫的《一个年轻男孩的肖像》[*Portrait of a Young Boy*]（图31）中，也能觉察到这一不安、紊乱的态度，我们可以将这种态度描述为“开放，但不和谐的”；而盛期文艺复兴（拉斐尔）的态度则被描述为“和谐，但封闭的”。这既适用于形式要素（构图，对媒材的处理），也适用于心理学的阐释。

在纽约上东区的弗里克博物馆[Frick Collection]中收藏着一幅归于布隆齐诺名下的肖像画（图32），这是手法主义第二阶段的一件代表作，具有反宗教改革的风格。这种风格几乎就兴起于特伦特大公会议[Council of Trent]召开之际，在会议之后也仅仅持续了几十年时间。如今骚乱平息了，然而生活与思想的自由、幸福，甚至美，都不得不牺牲在教义的祭坛之上。此时，



图25 安尼巴尔·卡拉奇,《打猎场景》(巴黎，卢浮宫)

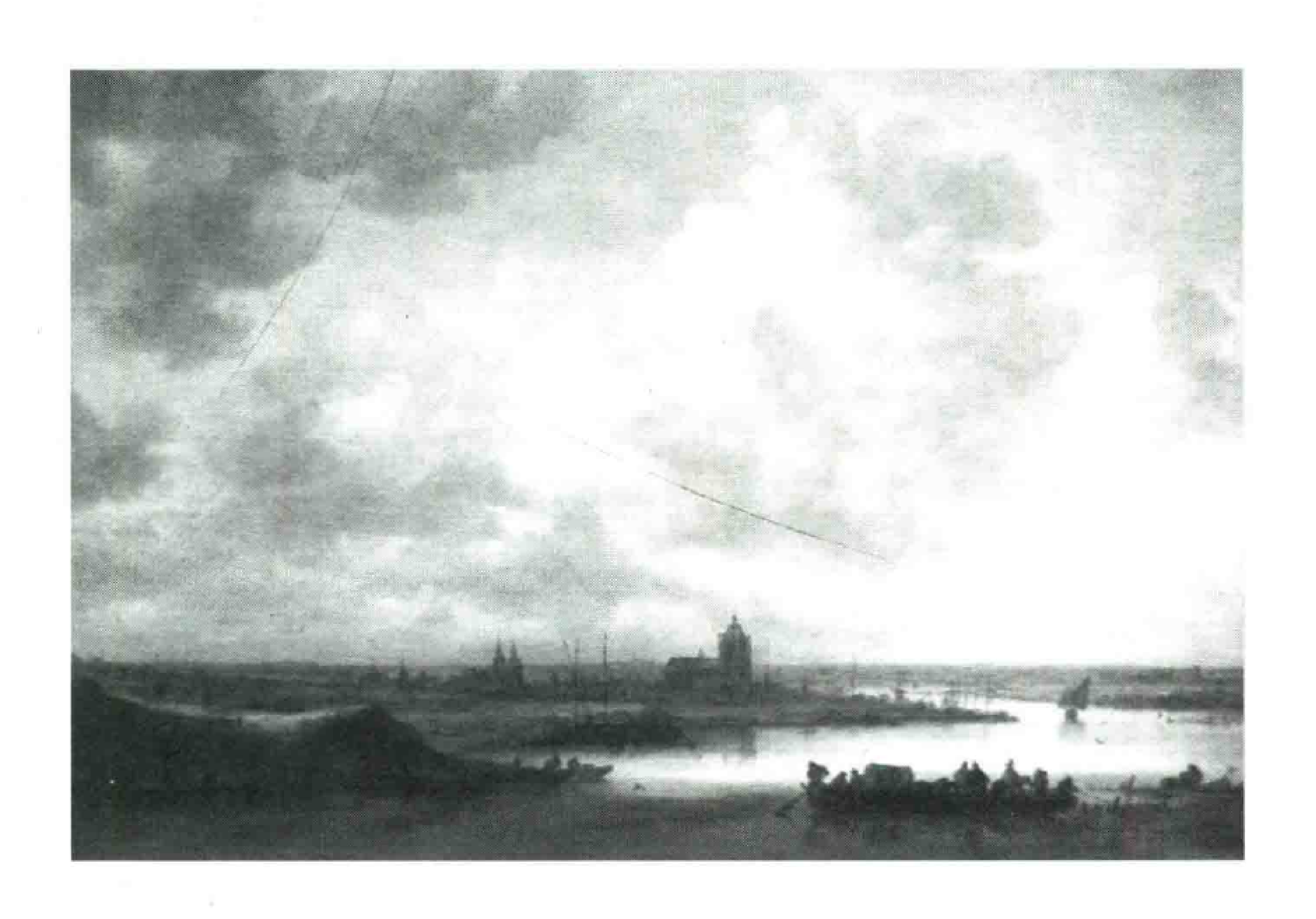


图26　扬·凡·霍延，《在安海姆的莱茵河景致》（瓦杜兹，列支敦士登王室收藏）



图27　贝尔尼尼，《圣特雷莎的狂喜》（罗马，胜利之后圣母堂）

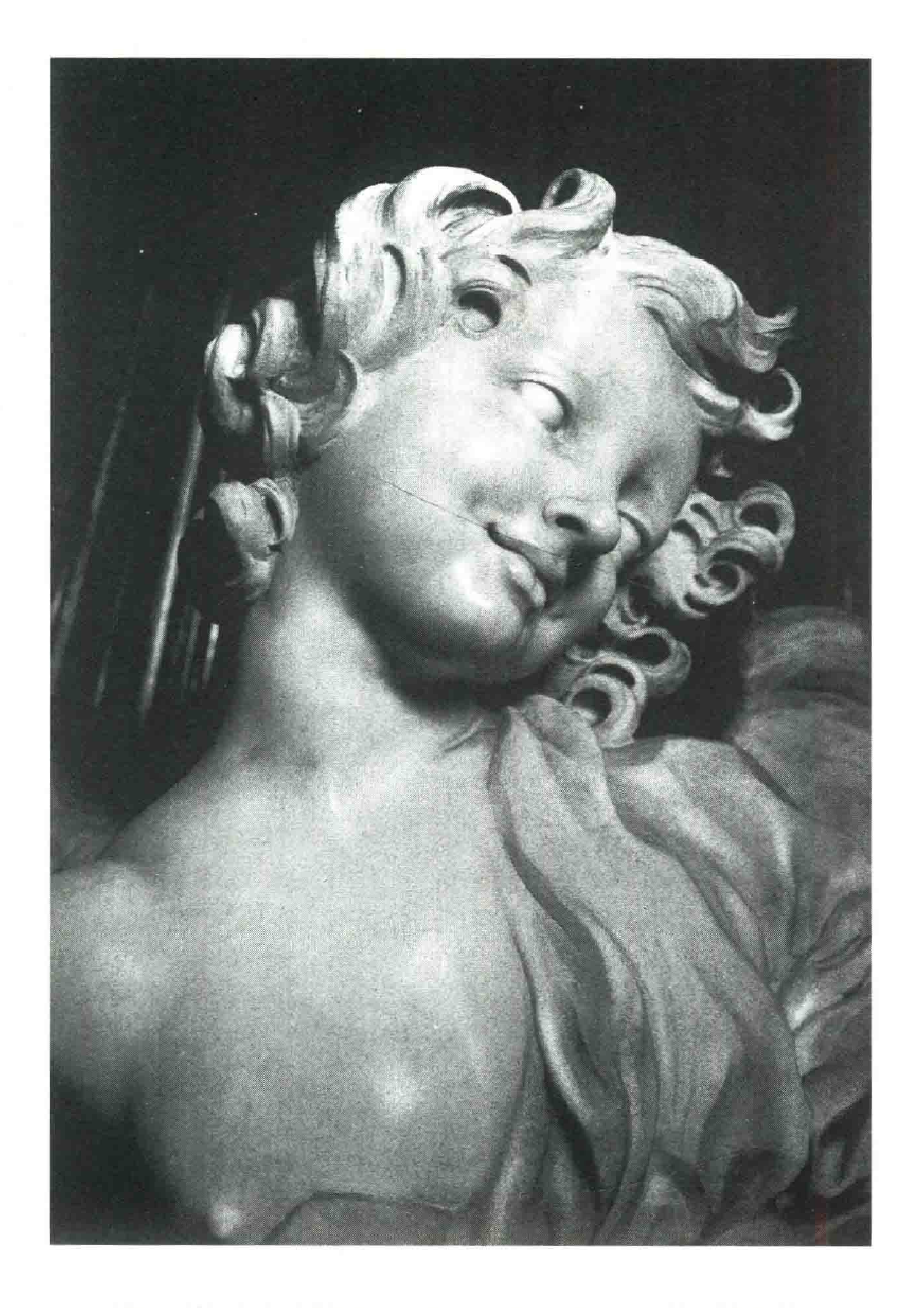


图28　贝尔尼尼，《圣特雷莎的狂喜》，局部（罗马，胜利之后圣母堂）



图29　拉斐尔，《戴面纱的女子》（佛罗伦萨，皮蒂宫）



图30 蓬托尔莫，《基督下十字架习作稿》（佛罗伦萨，乌菲齐美术馆）



图31 蓬托尔莫，《一个年轻男孩的肖像》（马里布，J.保罗·盖蒂博物馆）

天主教的信条得到重新巩固，但只要它的统治还遭到威胁，它的教义就充满压迫与专制——道德和风俗方面亦是如此（西班牙的裙子；意大利诗人塔索［Tasso］）。[5]因此，这幅肖像画与拉斐尔的那幅确有共同之处：画中人物宁静、沉默。但不同于拉斐尔作品的是，这幅画中人物的仪态和表情明显带着不安和愁苦。拉斐尔画里的那种自我约束显露出一种完全的自由和自给自足的和谐，但布隆齐诺画中的自我约束却展现出一种刻意与外部世界隔离的保留。画中人的生命似乎被冻结了，或者是将自己隐藏在一个静止的面具背后，忧郁而阴冷，羞涩而傲慢。

反宗教改革时期的那种扭曲、被压迫的心态在无数现象中显示出来，比 61
如，在宗教教义和科学思想之间的可怕冲突（对于像莱奥纳尔多·达·芬奇那样的人来说，这样的问题压根不存在），但最能说明问题的事实可能是这一时期的人们对美丽裸体的一般反应，特别是对古典裸体的反应。米开朗琪罗的《最后的审判》［*Last Judgement*］（图33）受到了猛烈抨击，不得不加以彻底修改，才逃脱被毁灭的噩运。[6]教会声明，自己可以容忍古典雕塑的存在，但前提是，这些裸体雕塑绝不能暴露在公众的视野中；雕塑家阿曼纳蒂［Ammannati］（当时确实已71岁高龄）因为制作了几乎一丝不挂的人物雕像而深感懊悔；艺术家以青铜制作无花果叶，用来遮掩古典裸体雕塑的敏感部位，这是那一时期特有的一项发明。从另一个方面讲，那一时期的艺术家和艺术爱好者们，与文艺复兴时期的人们一样，在现实中可以领略到古典裸体之美，只不过他们的热情被一种罪恶感侵蚀，并且加剧。在拉斐尔那时候理所当然的事情，如今却变成一种冷静的、考古式的兴趣，或是一种罪恶的亢奋之情，且常常是这两种情感的混合。

在布隆齐诺的《基督降临地狱》［*Descent into Limbo*］（图12）中，夏娃的形象几乎照搬了克尼多斯的维纳斯［Venus of Knidos］（图34），这一女性形象比拉斐尔画作中的任何一个都更具考古性。但是画家却赋予了这样一个深具古典之美的形象以一个害羞扭捏的姿势和一种似乎难以触摸的感觉，这样一来，这一形象就变得暧昧、模糊。观者会产生一种感觉：美是一种危险，

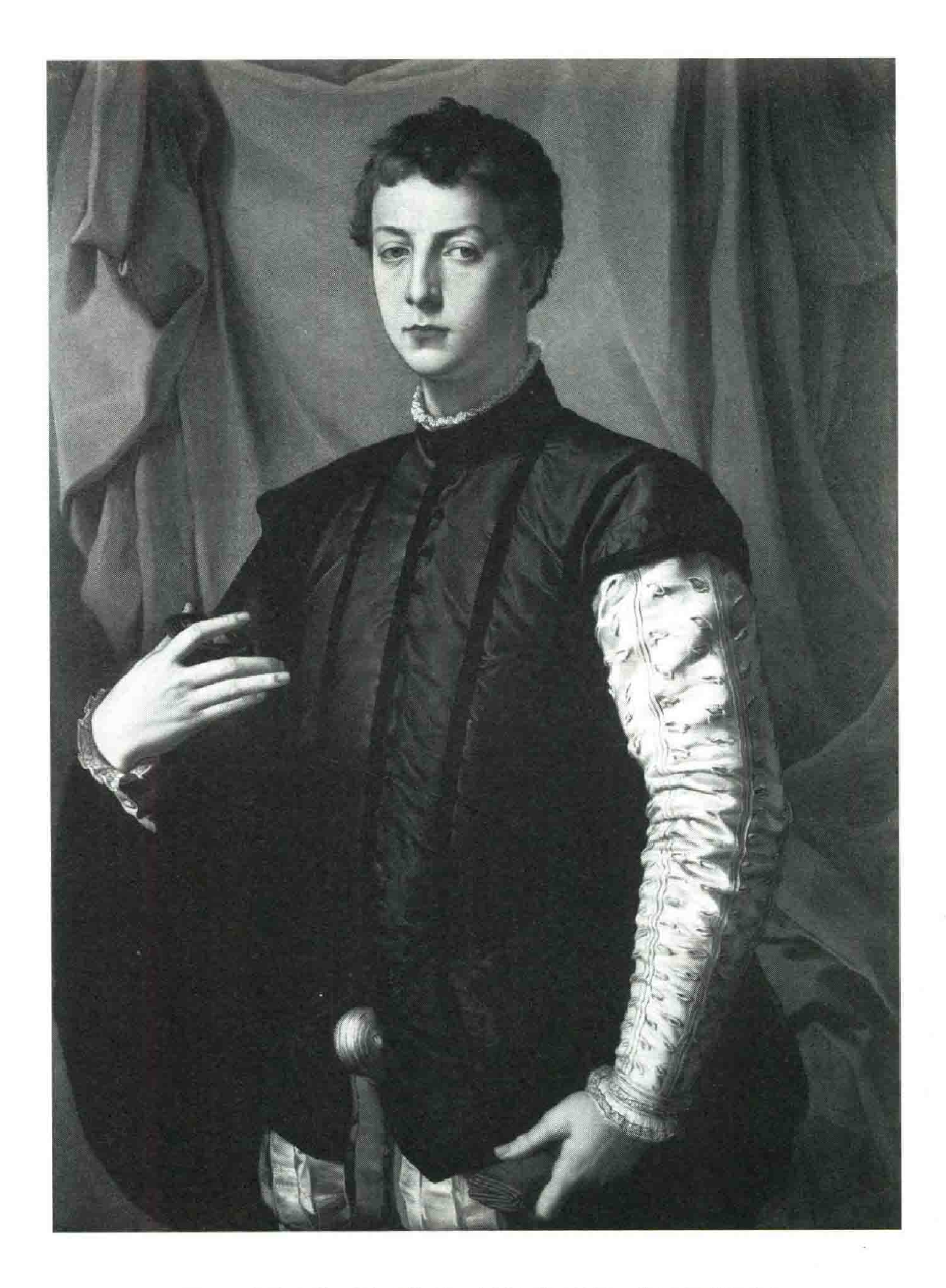


图32 布隆齐诺，《洛多维科·卡博尼》（纽约，弗里克博物馆）

甚至是应该被禁止的东西。正因如此，当他们面对这些僵硬、固化的裸体时，会深感震撼，甚至觉得它们比盛期文艺复兴艺术的那种直率或巴洛克时期的那种肉欲澎湃的活力，还要性感撩拨、令人迷醉。

18世纪流行的洛可可或路易十五风格，追求一种或多或少色情放荡的情感价值，因此常常展现出与手法主义第二阶段的艺术明显的相似性，这一点并非偶然。《阿莫尔与普赛克》[*Amor and Psyche*]（图35）是瓦萨里的学生雅各布·祖奇［Jacopo Zucchi］创作的，目前收藏在意大利的波格塞美术馆［Borghese Gallery］（1589年）。这幅画会给人一个强烈印象：它简直就是150年之后另一幅相同题材画作的前兆。那幅画是查尔斯·约瑟夫·纳托尔［Charles Joseph Natoire］为苏比斯府邸［Hôtel de Soubise］绘制的装饰画（图36），完成于1739年。[7]手法主义肖像画中的那种冷傲、忧郁的疏离感生动地表达出反宗教改革运动时期内在的紧张感或“禁忌”。无论是从一个年轻男子，譬如弗里克博物馆收藏的《洛多维科·卡博尼》[*Ludovico Capponi*]（图32），抑或一位尊贵女士，譬如布隆齐诺绘制的《托斯卡纳公爵夫人——托雷多的埃莉诺拉》[*Eleanora of Toledo, Grandduchess of Tuscany*]（图37）的面容中，我们都可以感知到这一点。

然而，一件巴洛克时期的肖像又再次以自由、开放的态度面对世界。贝 67
尔尼尼为情人康斯坦萨·布纳雷利［Costanza Buonarelli］制作的雕像（图38）展现出一种感官上的欢快、轻松，洋溢着未曾受过压抑的活力。尽管她对每一种刺激和情感都有敏锐的反应，却依然保持着和谐的状态。巴洛克时期（我指的仅仅是这一风格的起源地——意大利）成功克服了反宗教改革运动的危机。我们在每一个领域都可以发现这种和解的证据：科学家们再也不会像乔尔丹诺·布鲁诺那样被当作异端活活烧死（他的死或许可以被称为“一种显然的手法主义行径”，而教皇乌尔班八世［Urban VIII］释放康帕内拉［Campanella］则是一个巴洛克事件）；古罗马的雕塑不再需要被隐匿于地窖中；如今教会系统已经如此强大而不容置疑，因而能够对任何生机勃勃的力量采取相对宽容的态度。不仅如此，教会系统还逐渐吸收和同化了这些生机

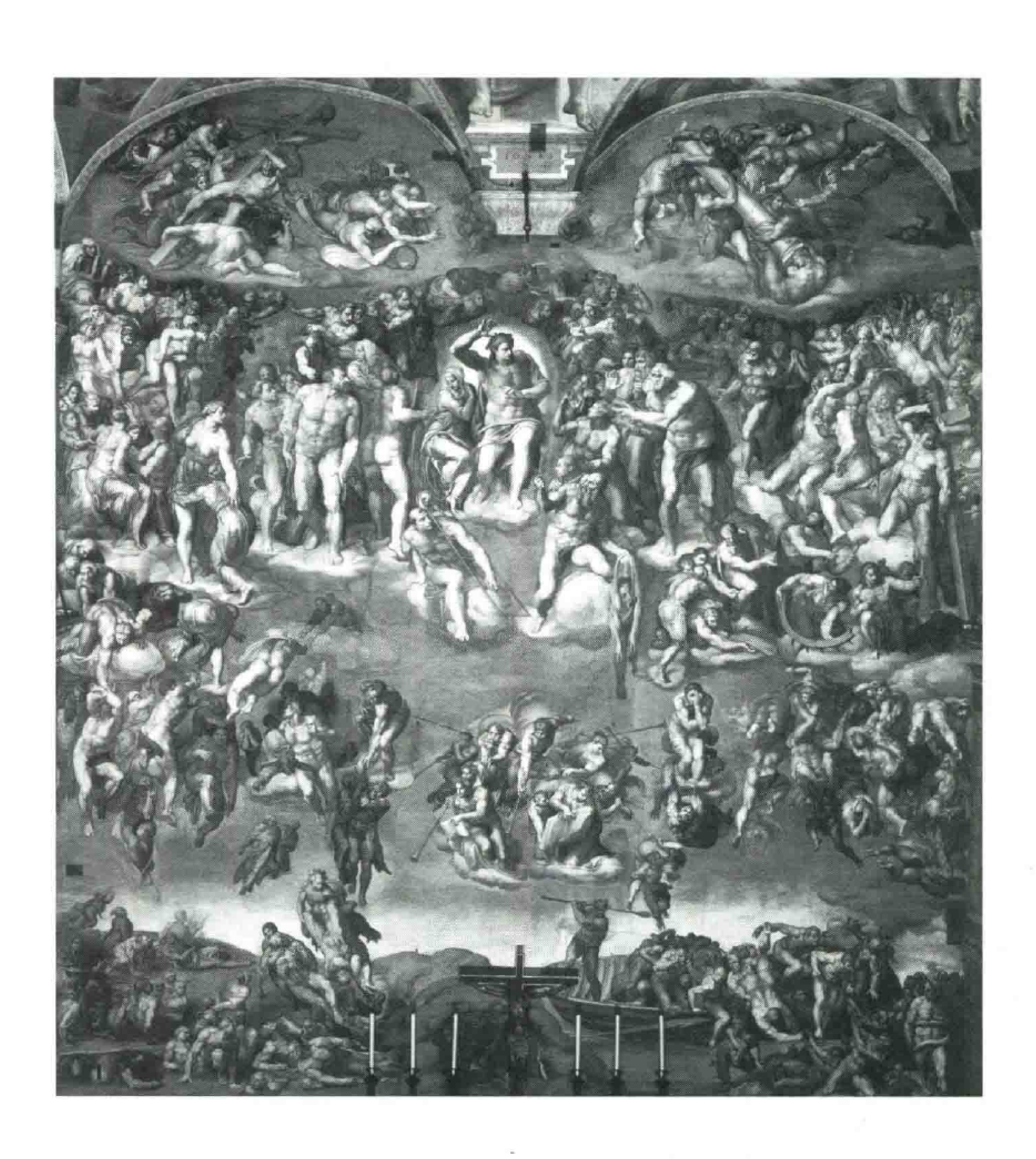


图33 米开朗琪罗,《最后的审判》(罗马, 梵蒂冈, 西斯廷教堂)

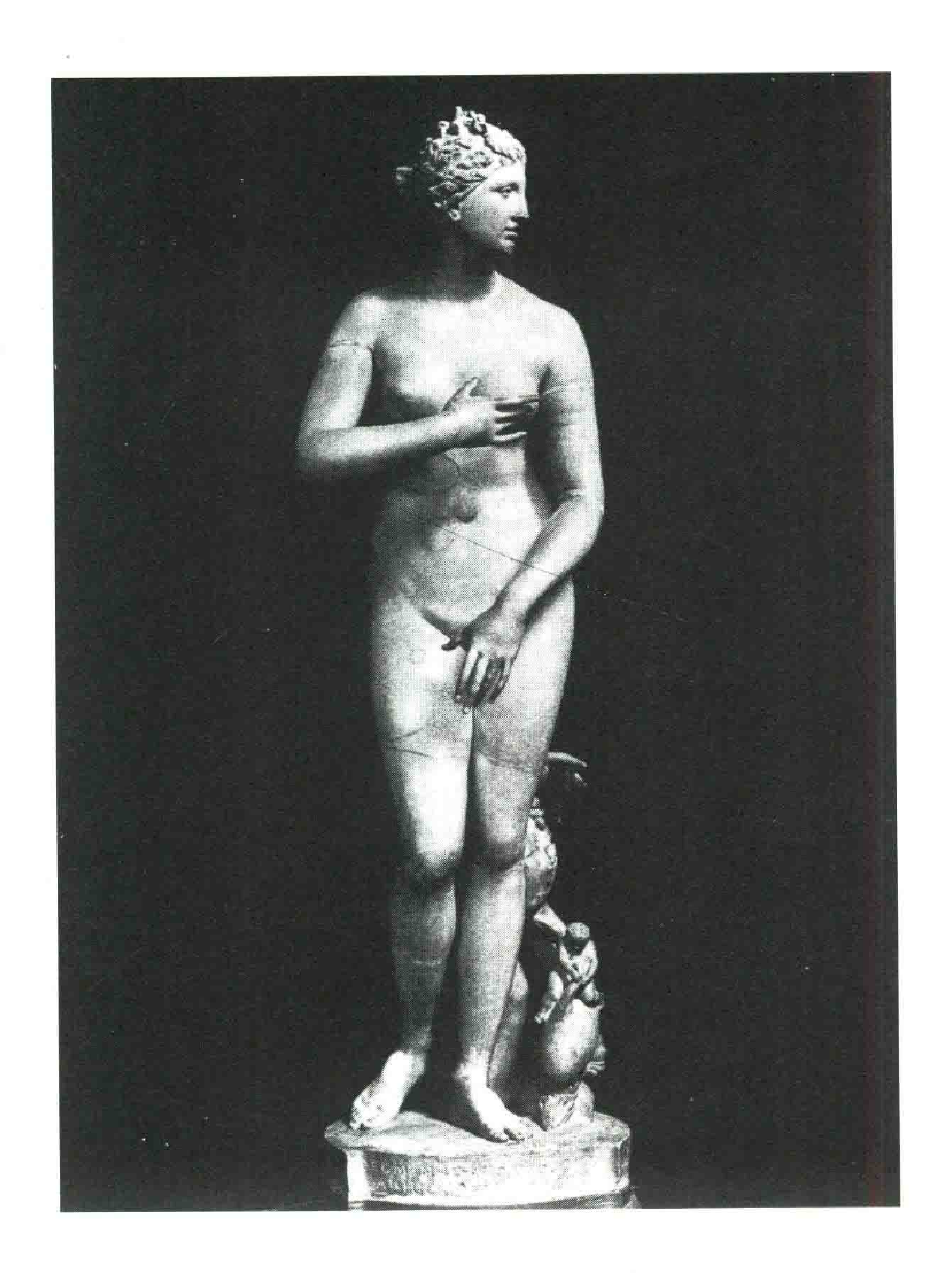


图34　克尼多斯的维纳斯（佛罗伦萨，乌菲齐美术馆）

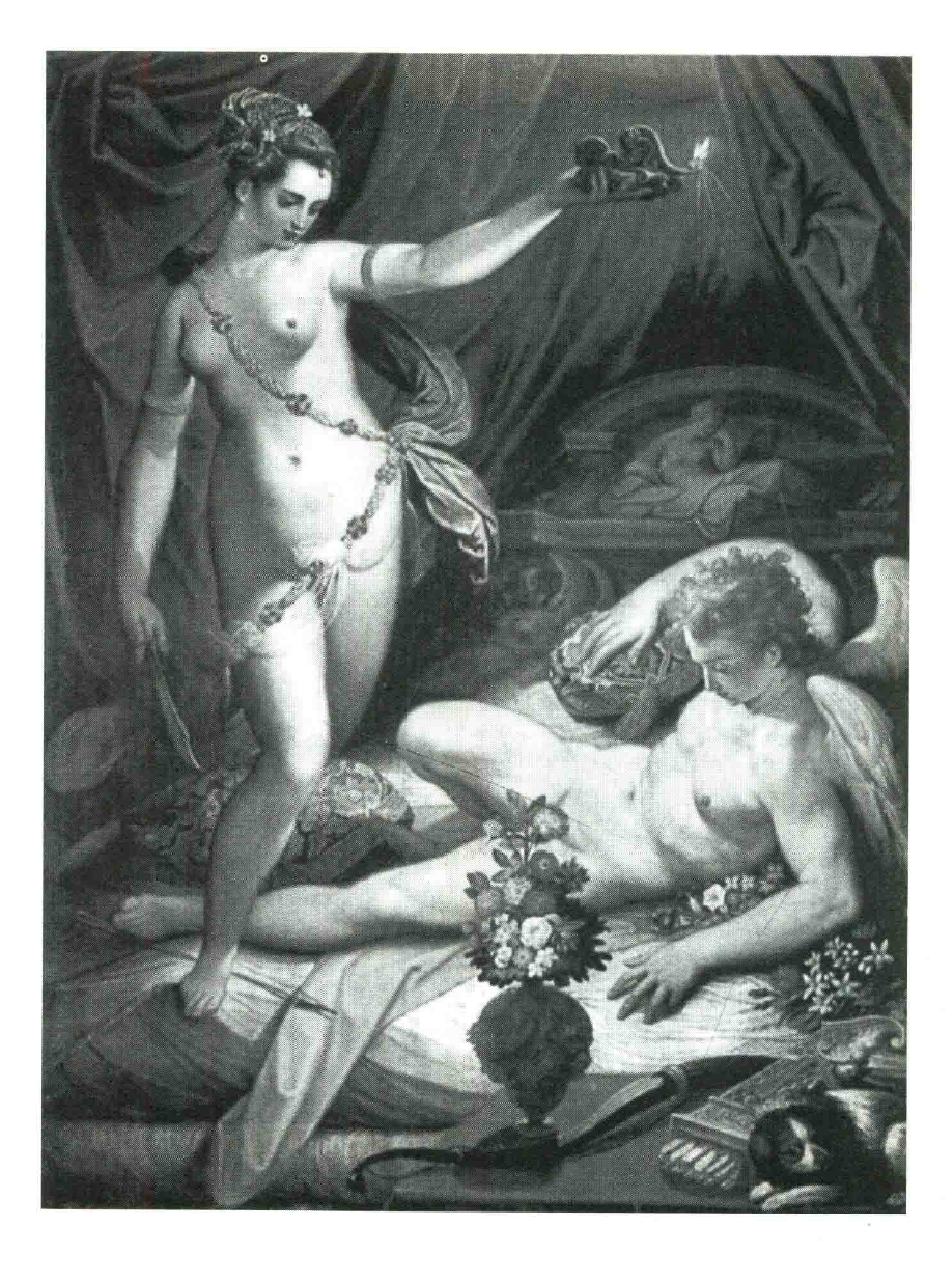


图35 雅各布·祖奇，《阿莫尔与普赛克》（罗马，波格塞美术馆）



图36　查尔斯·约瑟夫·纳托尔，《阿莫尔与普赛克》（巴黎，苏比斯府邸）

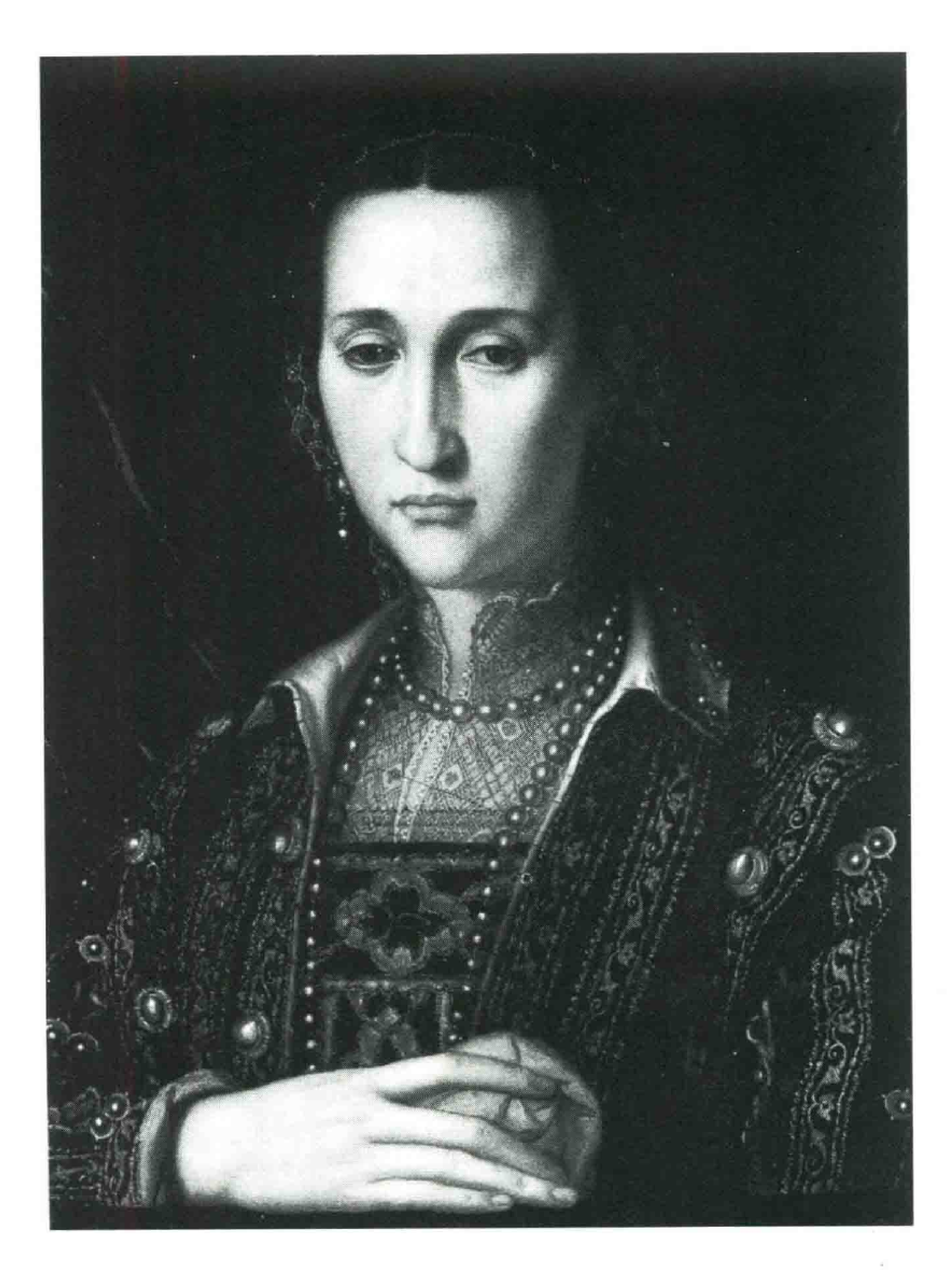


图37 布隆齐诺，《托斯卡纳公爵夫人——托雷多的埃莉诺拉》（柏林，国家博物馆）

勃勃的力量，最终，允许教堂中出现了像《圣彼得的宝座》中那样绚丽的场面：欢乐的裸体丘比特、闪闪发光的金子和种种戏剧化的场景组合成一首视觉的交响乐。在肖像画的领域，有一件作品堪与《圣彼得的宝座》的辉煌装饰相媲美，就是贝尔尼尼晚期创作的《路易十四半身雕像》[*Louis XVI*]（图39），它体现出在17世纪一种爆发的新自由逐渐获得了胜利。

我们可以在人类活动的每个领域观察到巴洛克时期所达成的那种释放与解脱。在佛罗伦萨手法主义风格戏剧的幕间剧[intermedio]（类似于英国的假面剧）中，充斥着种种复杂的寓言。比如在1585和1589年的幕间剧中，柏拉图《理想国》的结尾被搬上了舞台。剧中出现了行星、星球和谐、命运三女神，甚至手持坚硬的宇宙之轴的必然之神等景象（图40）。我们碰巧拥有一位贵族的日记，他看过这部剧，说戏排得甚美，只是根本没有人能理解其中的含义。几年之后，这些难懂的寓言就被充满自然感情和优美旋律的现代歌剧所取代（如瑞努奇尼[Rinuccini]于1594年创作的《达芙妮》[*Daphne*]以及蒙特威尔第[Monteverdi]稍后创作的《俄耳甫斯》[*Orpheus*]）。在文学领域，整个欧洲大陆的写作风格都呈现出一种手法主义特色（西班牙的贡戈拉风格[Gongorism]——文字交错缠结，华美瑰丽；英国的尤弗伊斯风格（绮丽体）[Euphuism]——文字装腔作势，故作高雅）。这种矫揉造作的文学风格也被塞万提斯[Cervantes]和莎士比亚[Shakespeare]所打破。莎士比亚的《冬天的故事》[*Winter's Tale*]（1610—1611年）是个极好的例子，剧作家故意嘲弄了宫廷侍从那种辞藻华丽的叙述，并借由故事中主人公的语言，与之形成鲜明对照。主人公的语言充满感情，甚至是诗歌化的，但却极其自然，符合人性：

侍从：最动人的是当讲起王后奄逝的时候，国王慨然承认他的过
失，痛悼她的死状；他的女儿全神贯注地听着，她的脸色越变越惨，终 68
于一声长叹，我觉得她的眼泪像血一样流下来，因为那时我相信我心里
的血也像眼泪一样在奔涌。在场的即使是心肠最硬的人，也都惨然失色；



图38 贝尔尼尼，《康斯坦萨·布纳雷利》（佛罗伦萨，巴尔杰洛博物馆）



图39 贝尔尼尼，《路易十四半身雕像》（凡尔赛宫）

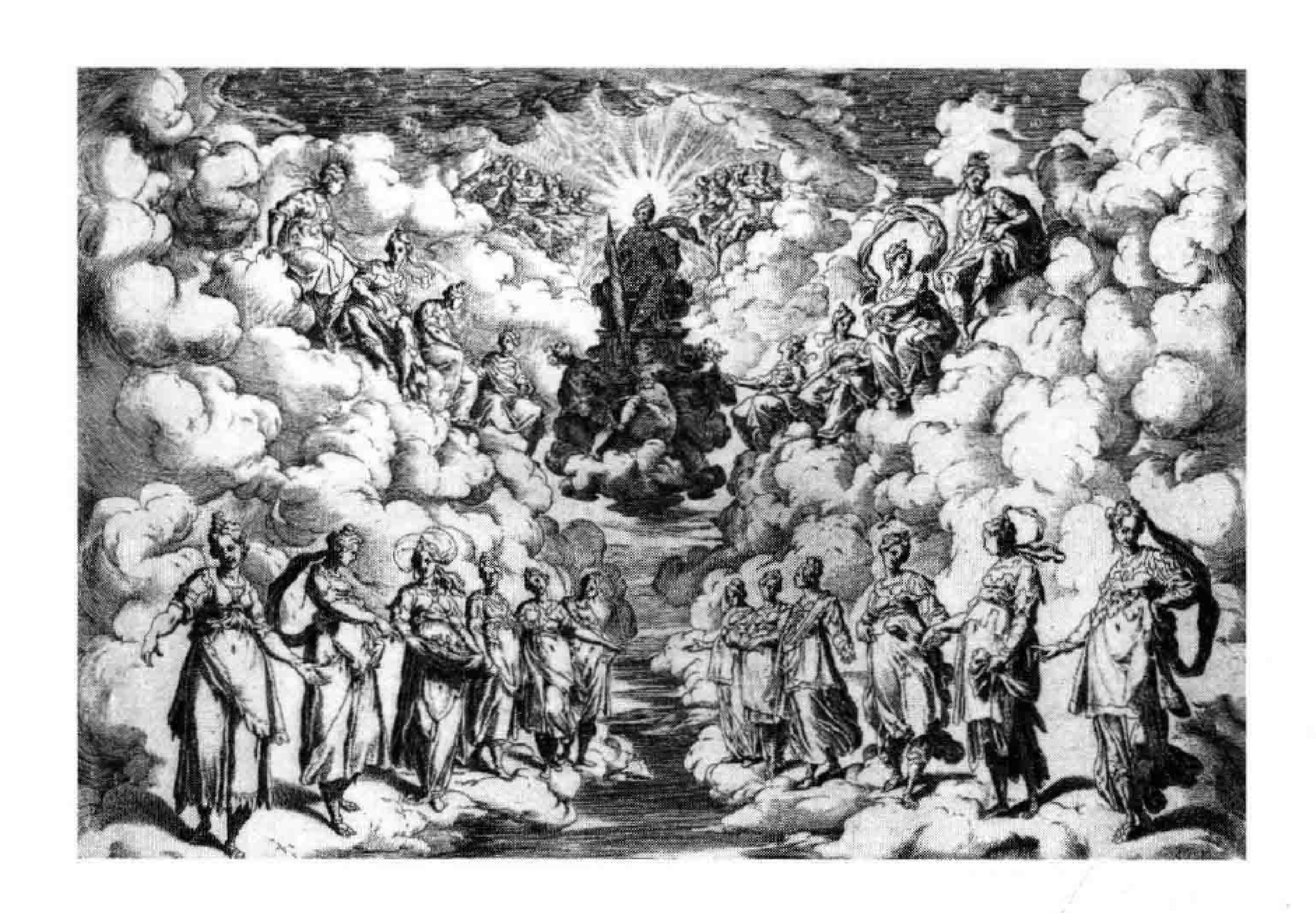


图40　阿戈斯蒂诺·卡拉奇仿贝尔纳多·布翁塔伦，《球体的和谐》，
版画（《朝圣者》第一幕间剧，佛罗伦萨，1589年）

有的晕了过去，没有人不伤心。要是全世界都看见这场情景，整个地球都会罩上悲哀的。(《冬天的故事》第五幕第二场)[朱生豪译]

帕笛塔：允许我，不要以为我崇拜偶像，我要跪下来求他祝福我。亲爱的母后，我一出世你便死去，让我吻一吻你的手吧！(《冬天的故事》第五幕第三场)[朱生豪译]

与莎士比亚的榜样罗伯特·格林[Robert Greene]于1588年创作的《潘朵斯托》[*Pandosto*]相比，《冬天的故事》在情节处理上有了重大变化。这种“皆大欢喜的结局”是典型的巴洛克特征（在蒙特威尔第创作的歌剧中，甚至连俄耳甫斯都没有失去妻子）：一个痛苦的冲突在令人愉悦的事件中得以解决。（不妨比较一下贝尔尼尼为枢机主教斯皮奥涅·波格塞[Scipione Borghese]制作胸像和他创作《四河喷泉》雕塑[Fontana dei Quattro Fiumi]的逸事。[8]）

在造型艺术中，从诸如彼得罗·达·科尔托纳[Pietro da Cortona]的《圣母降临在圣弗朗西斯面前》[*Virgin Appearing to St. Francis*]（图4），或贝尔尼尼的《圣特雷莎的狂喜》（图27、图28）中，我们已经可以观察到情感内涵的增多。之所以会产生这一结果，是由于对立冲动之间的矛盾最终汇合成一股强大的主观兴奋感。然而还不止如此，这一趋势还引发了新的图像志主题的出现，这些新主题迎合了这一想象和感觉的新动向。乔瓦尼·多梅尼科·塞里尼[Giovanni Domenico Cerrini]创作的《受伤的圣塞巴斯蒂安被虔诚的艾琳照料》[*Wounded St. Sebastian Nursed by the Pious Irene*]（图41）展现了一种对殉道者场景的全新构思，身体的痛苦可以被强烈地感知到（这与中世纪以及文艺复兴的再现方式迥然不同），但却融合为一种幸福的沉醉。在这幅画中，圣人仍然被捆缚在树上，肉体的痛苦与解脱之间的冲突被激烈地描绘出来。这一场景在巴洛克之前的艺术中也并非全然无踪，但它仅仅出现在描述圣塞巴斯蒂安整个生平的系列绘画中。现在，这一片段被单独挑出，在情感上被进一步强化，并成为巴洛克艺术钟爱的主题。皮埃尔·弗朗切斯

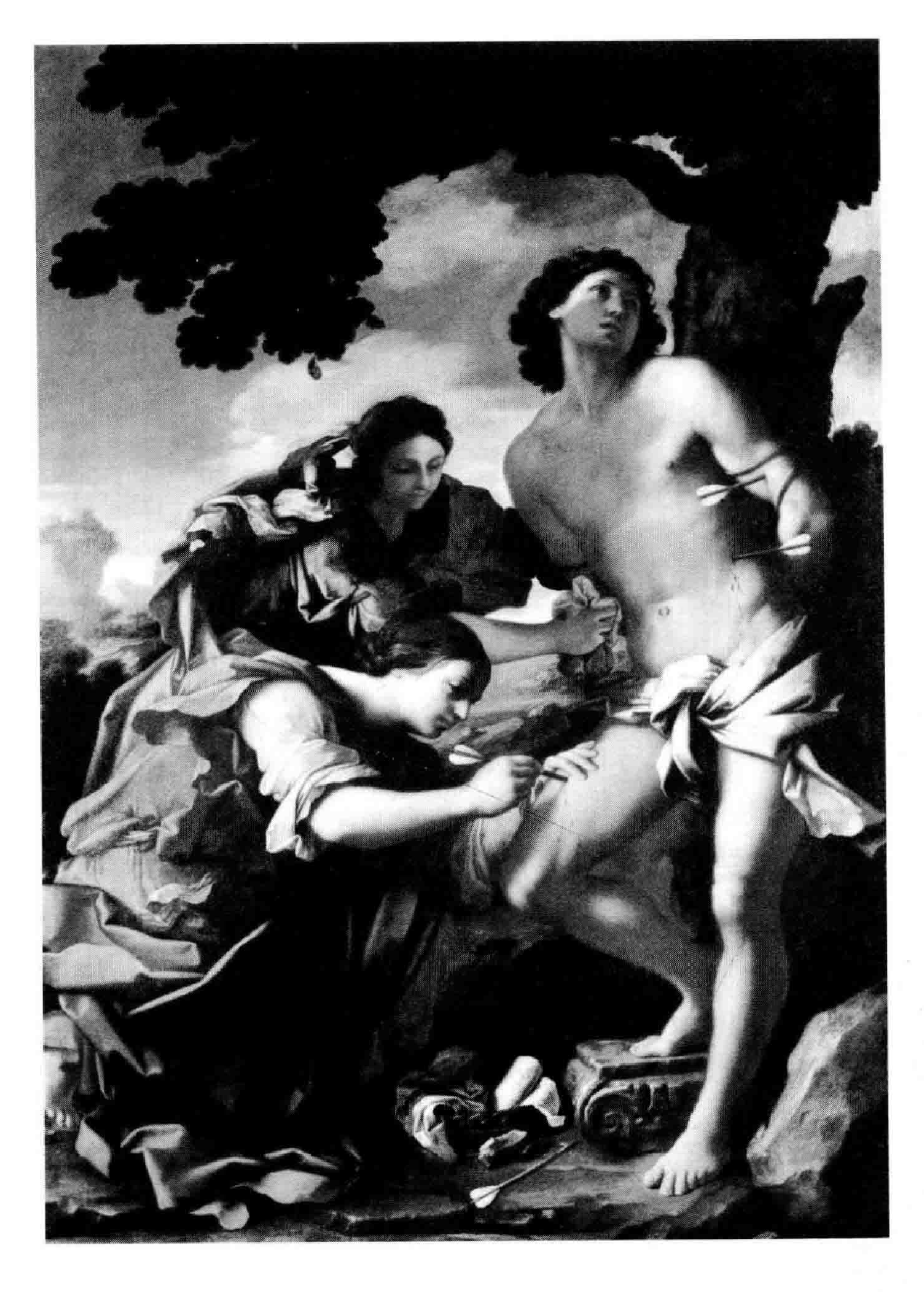


图41 乔瓦尼·多梅尼科·塞里尼,《受伤的圣塞巴斯蒂安被虔诚的艾琳照料》
（罗马，科隆纳画廊）



图42 皮埃尔·弗朗切斯科·莫拉，《夏甲在沙漠中饥饿难耐，却被天使抚慰》（罗马，科隆纳画廊）

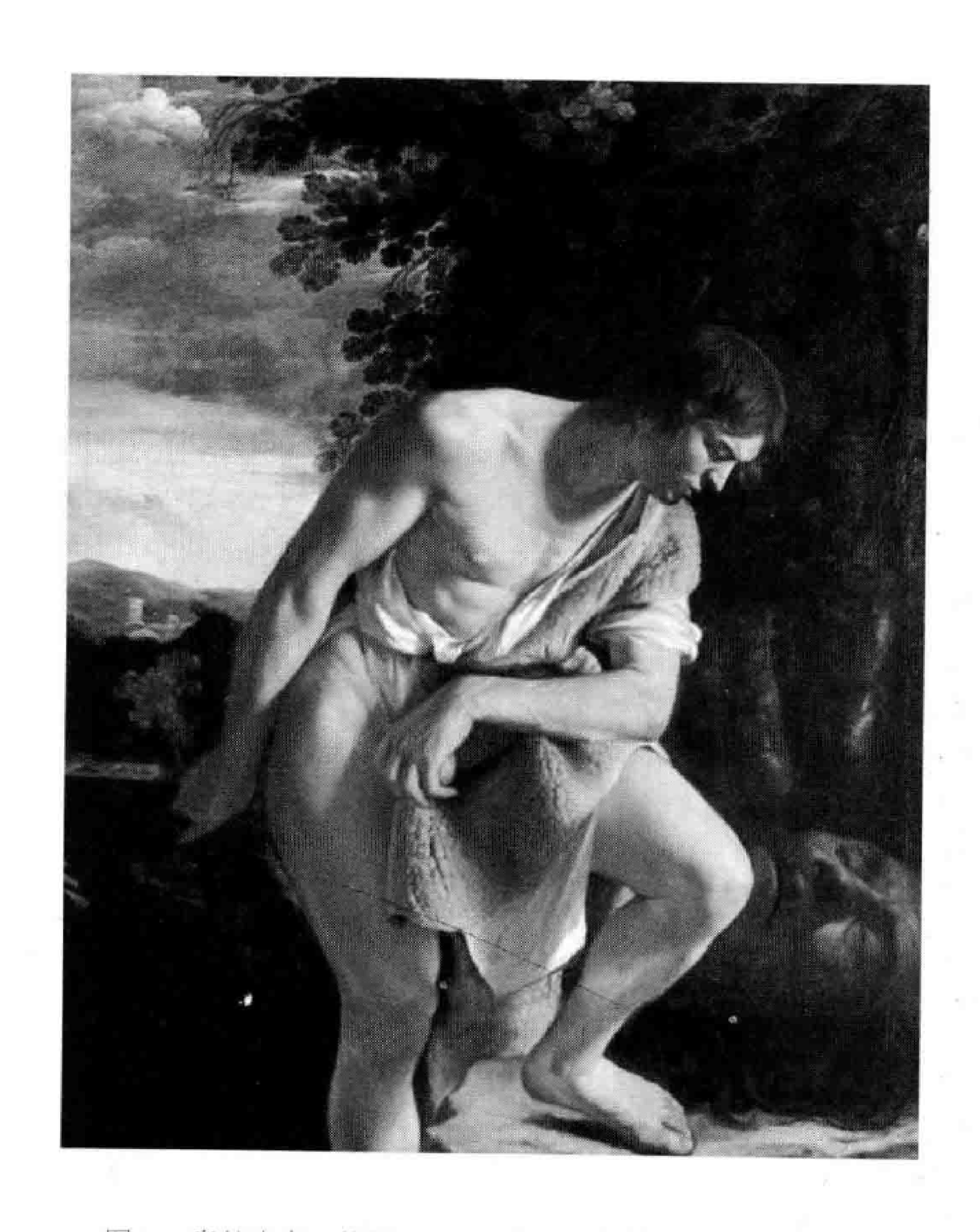


图43 奥拉奇奥·简提列斯基，《战胜歌利亚之后的大卫》
（罗马，斯帕达美术馆）

科·莫拉［Pier Francesco Mola］绘制的（还有许多其他画家也表现过这一主题，如兰弗兰科［Lanfranco］和彼得罗·达·科尔托纳）《夏甲在沙漠中饥饿难耐，却被天使抚慰》［*Hagar Starving in the Desert, but Comforted by an Angel*］（图42）描绘了一位有点可怜的人物——夏甲，她是巴洛克艺术偏爱的主角。以夏甲为主题的画作还包括：她人生中的其他经历（她在以实玛利［Ishmael］出生之前返回了亚伯拉罕［Abraham］的住所），以及另外一些表现在痛苦的冲突之后得以和解的场面（败家子迷途知返）。另一方面，画作《战胜歌利亚之后的大卫》［*David after His Victory over Goliath*］（由奥拉奇奥·简提列斯基［Orazio Gentileschi］绘制，图43）中那种胜利后的骄傲与喜悦感，可 75
以与一种似乎是对被摧毁生命的深切同情相互交融，如此一来，胜利的场面就被转化成一个为人类生命之昙花一现而忧郁沉思的景象。生存与死亡之间的对比在巴洛克艺术的图像志中发挥着举足轻重的作用，这一时期最具特色的发明之一可被称为“极乐的死亡”——在这样的场景中，垂死之人的痛苦与幸存之人的哀悼融合为一种至高无上的释放感：诸如贝尔尼尼的《卢多维卡·阿尔贝托尼》［*Ludovica Albertoni*］（图44）和多美尼基诺［Domenichino］的《圣杰罗姆的最后一次领圣餐》［*Last Communion of St. Jerome*］（图45）就展现了这种“极乐的死亡”。

诚然，在这些画作中流露出一种我们通常称为“多愁善感”的情绪。在将近200年的时间里，巴洛克艺术受到如此强烈的否定，主要就是因为人们觉得巴洛克艺术中的人物缺乏真实性和真诚感。观者似乎会产生这样一种感觉，艺术中的这些人物摆出戏剧性的姿势，陶醉于自己的感受中，但他们“并不是认真的”，也就是说，无论他们是像圣塞巴斯蒂安和圣劳伦斯那样展现出一半痛苦、一半幸福的迷醉之态，还是像圭多·雷尼［Guido Reni］笔下的《抹大拉的马利亚》［*Mary Magdalen*］（图46）那样展现出耐心的虔诚，都并非真情实意。

即便与文艺复兴艺术中人物的心理态度相比，巴洛克艺术中人物的心理态度也确实不够“完整”［unbroken］（原文如此，或许应该是“心照不宣的”



图44 贝尔尼尼，《卢多维卡·阿尔贝托尼》（罗马，圣方济各教堂）

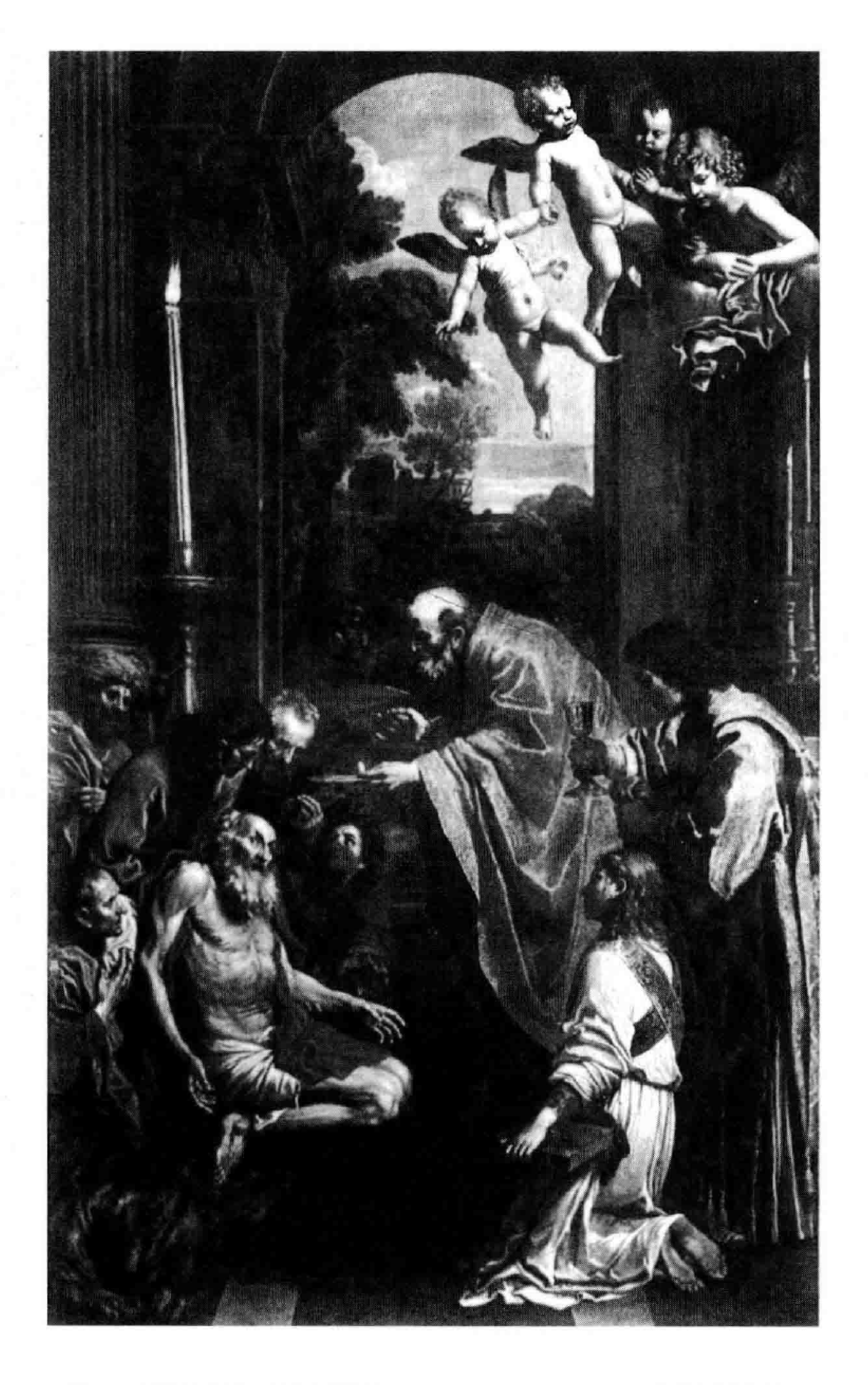


图45　多美尼基诺，《圣杰罗姆的最后一次领圣餐》（罗马，梵蒂冈博物馆）

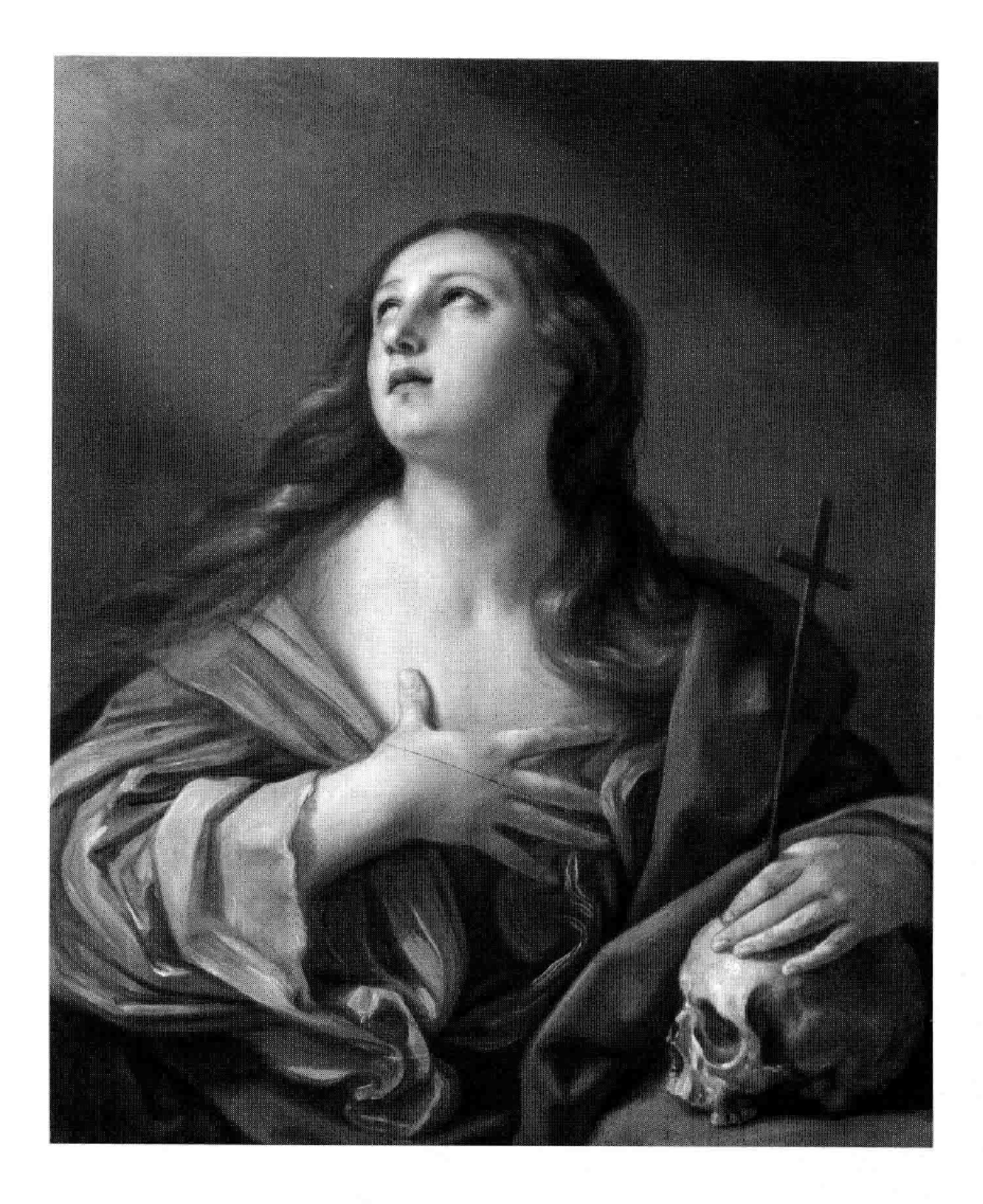


图46 圭多·雷尼,《抹大拉的马利亚》(巴尔的摩，沃尔特斯艺术画廊)



图47 阿德里安·布劳沃，《古典时代的诸神们》，曾为私人收藏，现已失踪（引自 *Richard Hamann in Memoriam* [Schriften zur Kunstgeschichte, I], Berlin, 1963, 93, fig. 102）

[unspoken]？)，更不用提中世纪艺术中的人物了。但倘若据此怀疑巴洛克艺术中人物情感的真实性，未免有失公正。巴洛克时代人的感受（至少在伟大艺术家的作品中）是绝对真诚的，只不过这种感受并未填满他们的整个灵魂而已。当他们的心灵因激动而震颤时，他们的意识却保持超然，“知道”正在经历的一切。许多观者或许不喜欢这一点。但我们不该忘记的是，这种心理上的分裂是历史情境的合理结果，同时也奠定了我们所谓的想象与思维的“现代”形式的基础。在情感与反思、欲望与痛苦、虔诚与淫逸之间诸多冲突和二元对立的经历中，产生了一种觉醒，从而赋予欧洲人一种新的意识。如今，恰如圣经所言，清醒意味着失去纯真，但从另一方面来看，清醒也意味着“像上帝一样”存在的可能性，也就是说，超越自我的种种反应和感觉。多愁善感不过是这种新意识的一个消极方面（当个体不仅意识到自己的感受，而且刻意地沉浸其中），还有另一个消极方面，它与多愁善感在逻辑上相互
80 关联，就是轻薄浮佻（当个体意识到自己的感受，却轻视它们，甚至用一个怀疑的微笑将之消解）。在贝尔尼尼的《圣特雷莎的狂喜》中，那个天使（图28）的面部就出现了这样一抹轻浮的笑容。

多愁善感与轻薄浮佻的确是这种新意识的两个消极面，然而，它还有两个明显积极的方面。首先，是一种新的“批判性”态度和思维方式。笛卡尔在这方面取得了成功，他提出了“我思，故我在”[*cogito, ergo sum*] 的著名观点，意味着人类头脑只接受针对其自身活动产生的意识，而不再接受其他任何预设的前提，这就要求建立一套新的思维系统，这一系统完全独立于无理性的事实和教条化的信仰。有意思的是，笛卡尔本人曾写过一封信，描述了自己在阿姆斯特丹的处境，信中流露出一丝轻浮与伤感，然而这两种负面情绪都在一种绝妙的沉默与自嘲中得以转化。[9] 这就引出了那种新意识的第二个积极方面。在巴洛克时代发展出的这种新的心理状态，既是诅咒，亦是祝福，那就是，真正意义上的幽默感。在莎士比亚和塞万提斯的作品中都能体察到这种幽默感。与机智或纯粹的滑稽不同，幽默感建立在这样一个事实的基础之上：一个人意识到这世界不是它本来应该有的样子，但既不会为

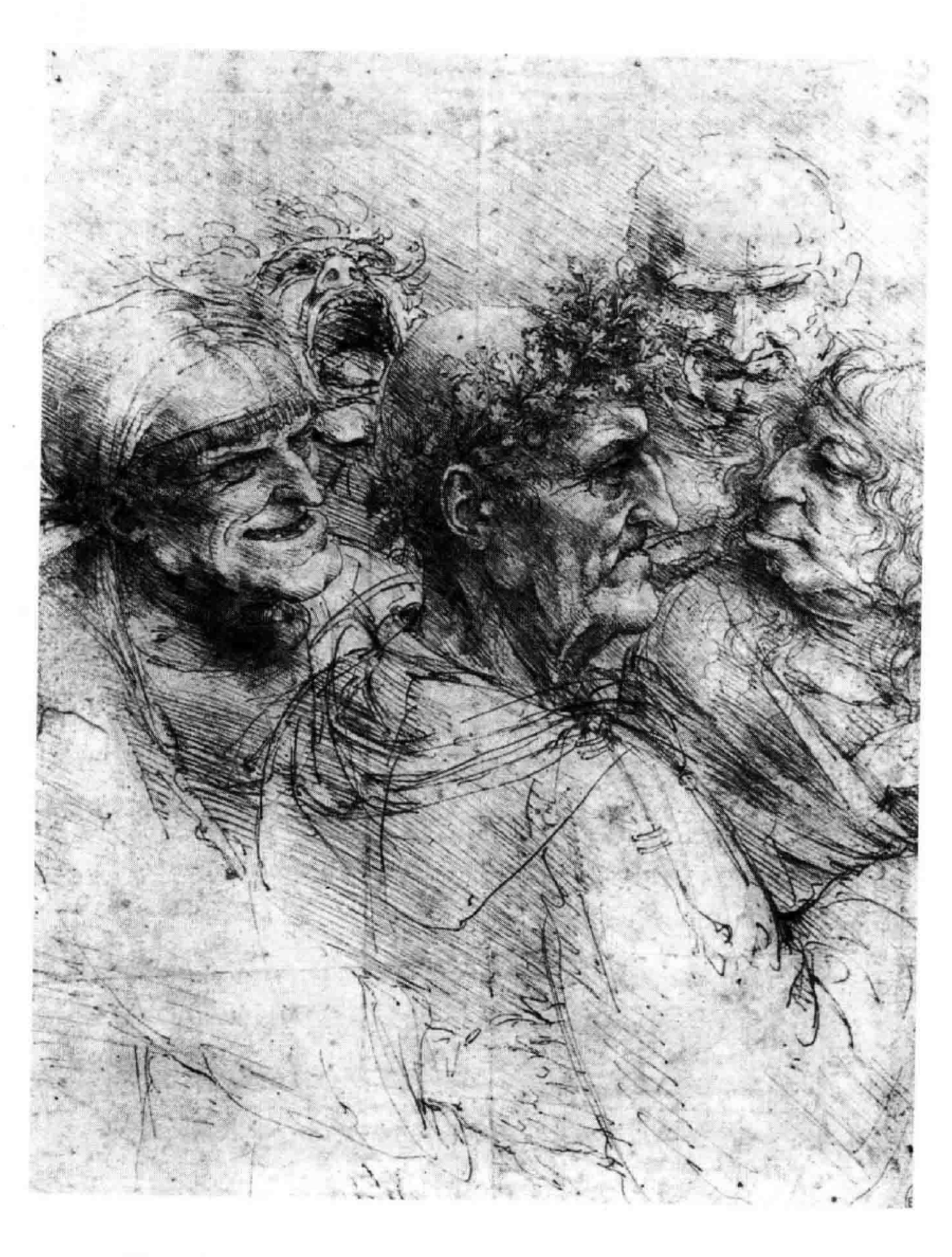


图48 莱奥纳尔多·达·芬奇，《奇形怪状的脑袋》，素描（温莎城堡）

之动怒，也不认为自个儿就能幸免于他所观察到的种种丑陋以及大大小小的罪恶和愚蠢。

那些认为自己比其他人更聪明也更好的，是讽刺家，而非幽默家。幽默家具有一种意识，不仅要与现实，也要与自身保持一定距离。正因为具备这种意识，他能够两者兼得：既注意到生命与人性中的客观缺陷——也就是说，现实与道德或审美假设之间的差异——也能以主观努力克服这种差异（因此幽默感的确是一种巴洛克式的品质），因为他明白这种差异是由一种普遍的甚至形而上学的不完美导致的，而这种不完美则是造物主的意志决定的。因此，与讽刺家不同，真正的幽默家不但能宽宥他所嘲笑的事物，而且会对之抱以深切同情。他甚至会在某种程度上歌颂他所嘲笑的事物，因为他意识到这些事物展现出一种力量。这种力量同样显现在那些号称伟大、崇高的事物中，而那些伟大、崇高的事物，就其本质而言［sub specie aeternitatis］，与那些被认为是渺小、可笑的事物一样，远非完美。

84 这是一种具有创造性而非破坏性的幽默感，它所需要的那种想象力上的优势和自由丝毫不逊色于一个批判哲学家所具有的智识上的优势和自由。这种幽默感不仅体现在巴洛克时期的诗歌与文学中，也体现在这一时期的造型艺术里。我们可以在阿德里安·布劳沃［Adriaen Brouwer］那些巨大的、准原创的有趣画作中享受到这种幽默感。

在阿德里安·布劳沃的《古典时代的诸神们》［*Classical Divinities*］（图47）中[10]，商业之神墨丘利［Mercury］被描绘成一个年老的销售员；战争之神马尔斯［Mars］被塑造成一个典型的自吹自擂的战士；太阳神阿波罗［Apollo］是个乡村小提琴手，帽子上插着一根小小的长笛；海神尼普顿［Neptune］手持一柄巨大的三叉戟。这件制作精良的画作是最早期的讽刺漫画之一——也就是说，它是针对个人的图画式批评，在嘲笑个体的同时也揭露出人性的局限，因而能令我们真正发笑。从这个意义上说，漫画实际上是一项巴洛克时代的发明（卡拉奇；漫画这东西实在太新了，当贝尔尼尼到巴黎时，不得不向法国贵族们解释这个词的意思）。[11]



图49 《教宗驴》，木版画



图50 《僧侣牛犊》，木版画

莱奥纳尔多创作的那些所谓的“漫画”，根本不好笑（图48）。那些画表现出了极端的情感、与众不同的自然现象，但是过于冷静客观，太缺乏个性，因而不能令我们发笑。它们反而还可能让我们充满厌恶感，如果一定要运用画中的这些形象，那么可以用它们来描绘彼拉多［Pilate］处死耶稣场景中邪恶的犹太人，或基督与术士们在一起的场景中那些令人生厌的老学究们。在德国宗教改革斗争中用以攻击对手的那些极具侮辱性、毫无幽默感的图画亦是如此，比如《教宗驴》［*Papal Donkey*］，或《僧侣牛犊》［*Monk-Calf*］（图49、图50）。

一幅漫画想要产生真正有趣且令人感到放松的效果，就必须建立在这样一个事实之上：创作者敏锐观察到，甚至夸大了其讽刺对象身上的缺点，但他仍然——或者说正因如此——深深地喜欢上了这些上帝造出的人类。莎士比亚剧中的福斯塔夫［Falstaff］是个骗子，是个懦夫，几乎没有任何值得称道的美德，但他仍然和珀西·霍茨波［Percy Hotspur］（他也被稍加讽刺）一样令人喜爱，更不必提剧中其他严肃角色了。类似的情况也出现在贝尔尼尼一些令人愉悦的画作中，比如在为枢机主教斯皮奥涅·波格塞绘制的半身像（图51）中我们就会注意到扣了一半的纽扣，这是一个细微却重要的迹象，它表明在巴洛克时代，尊贵庄重与轻松随意是彼此相容的。还有一幅漫画描绘的也是这位杰出人物（图52）。即便是一个年轻的“教皇卫队队长”［*Captain of the Papal Guard*］（图53）流露出的巨大虚荣心也能够以某种方式被加以美化，从而变得妙趣横生，这或许是因为我们觉得这位队长的精神就潜藏在每个人灵魂的某个隐蔽角落里，随时可能像玩偶匣中的小人那样突如其来地跳 88
出来。

总而言之，巴洛克并不是我们所谓的文艺复兴时期的衰落，更不是它的终结。在现实中，巴洛克时期是文艺复兴时代的第二次伟大高潮，同时它也是第四个时代——可以被称作真正意义上的“现代”——的开端。文艺复兴的文明只有到了巴洛克阶段才克服了其内在固有的冲突；克服的方式不是仅仅将矛盾消除（就像盛期文艺复兴时那样），而是清醒地意识到这些矛盾，

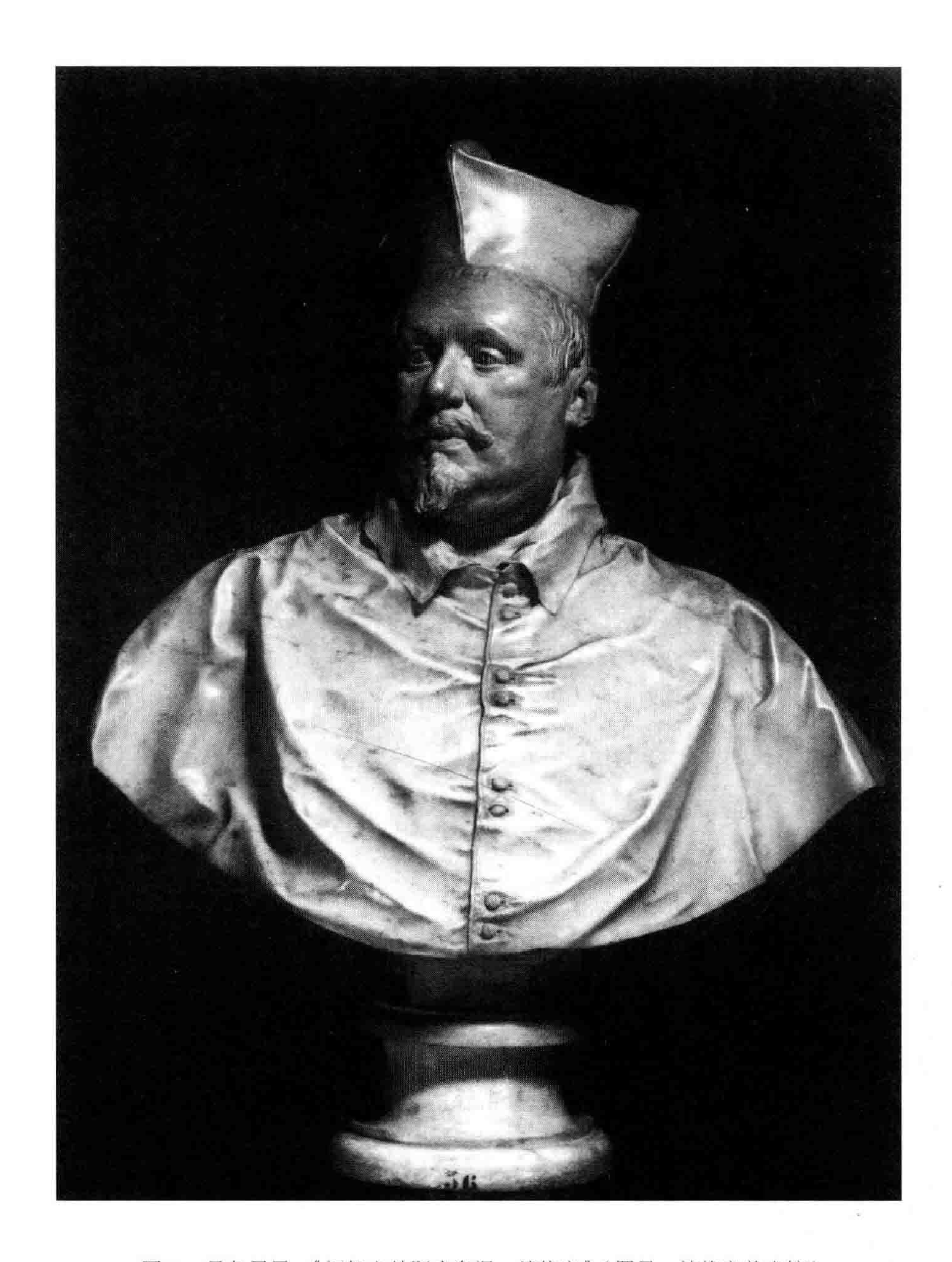


图51　贝尔尼尼，《枢机主教斯皮奥涅·波格塞》（罗马，波格塞美术馆）



图52　贝尔尼尼，《枢机主教斯皮奥涅·波格塞漫画》，素描（罗马，梵蒂冈图书馆）



图53 贝尔尼尼，《教皇卫队队长》，素描（罗马，国家版画博物馆）

并将之转化为主观的情感能量。文艺复兴被视为人类历史的三大主要时期之一——另外两个分别是古典时代与中世纪。莫雷［Morey］认为文艺复兴“这一时期使得人与自然比上帝更加有趣”，它持续的时间要比到16世纪末长得多。[12] 大致说来，它一直延续到歌德去世以及第一批铁路和工厂建成之时。因为直到那时，人与自然（指的是真正的人类，以及未经人为干预的自然），与那些反人性、反自然的力量相比，才注定变得不那么有趣，也不那么重要了。反人性、反自然的力量似乎支配着我们这个时代——大众和机器的力量——我们迄今不能确知这些力量究竟是一个未知上帝的显灵，抑或一个未知魔鬼的逞威。这些新力量的兴起，而并非巴洛克运动，才意味着文艺复兴的真正终结，同时也代表着我们自身所处时代的开端。我们的这个时代仍然在生活和艺术中奋力争取一种表达方式，这种表达方式——假如它没有给整个人类画上终止符的话——还有待后世之人来命名和评判。

电影中的风格与媒介 91

电影是唯一一门迄今在世之人得以目睹其诞生以至整个发展历程的艺术。其发展的条件与先前的艺术迥然不同，这使得电影之路愈发有趣。电影的生产并不是一股子艺术冲动导致一项新技术的发明和逐步完善，而是一项新技术的发明导致了一种新艺术的发现和逐步完善。 93

从中我们可以看出两个基本事实。首先，电影之所以能带给人们享受，最初的基础并非源于一种对特定主题的客观兴趣，更不是出自对主题展现形式的审美情趣，纯粹是因为目睹事物（具体是什么事物，倒无关紧要）在眼前移动，而产生了愉悦之感。其次，电影最初是在“活动电影放映机”[kinetoscopes]，也就是一种装有窥探孔的大橱柜中放映的，不过早在1894年，人们就能将之搬到银幕上了。由此可见，电影从一开始就是名副其实的通俗艺术的产物（然而，依照惯例，通俗艺术是从所谓的“高雅艺术”中派生出来的）。起先，我们看到的都是对物体运动的简单记录：奔马、火车、消防车、体育赛事、街头即景。到后来，出现了叙事电影，制作这些影片的摄影师绝非“制作人”或“导演”，参演的人也绝对称不上“演员”。至于欣赏影

潘诺夫斯基发表此文时并未配上插图。此处采用的图片取自校园出版社发行的版本（我在序言中提到过这家出版社）。我们会注意提及每部电影最初的片名、导演、上映年份、上映国家等信息。——编者注

片的那些观众，倘若被称为“艺术爱好者”，反而会觉得遭到了冒犯。

这些老电影的参演者通常是在一家“咖啡店”里招募来的。一些失业的跑龙套之辈，或外形条件合适的普通百姓会在特定的时间聚集在那里。一个有魄力的摄影师会径直而入，雇上四到五个合适的角色，一边拍电影一边仔细地指点他们该做什么：“现在，你假装打这位太太的脑袋。”然后（对那位太太说）：“你假装跌倒在地，动弹不得。”诸如此类的作品在一些狭小肮脏的影院中放映，此外，那里还放映一些纯粹“为动作而动作”的事实纪录短片。经常光顾这些影院的是“下层阶级”的老百姓和一小撮寻求刺激的年轻人（我无意中想起，大约在1905年，整个柏林城里只有一家昏暗且有点不体面的
94 电影放映室［Kino］。不知何故，它还起了个英文名称，叫“会议室”［The Meeting Room］）。这就难怪，当“更高社会阶层的人”渐渐涉足这些早期影院的时候，并不是抱着寻求正当严肃的娱乐活动的目的，而是带着一种意识到自己屈尊纡贵的典型心态，就像我们欢乐地结伴前往康尼岛［Coney Island］或欧洲的某个露天市集，和底层百姓一起尽情闹腾时的感觉。甚至就在几年前，那些社会地位显赫或智识出众的人们还必须摆出一种姿态：他们可以承认自己爱看《海星的性生活》［*The Sex Life of the Starfish*］[1]之类的科教片或有“美丽风光”的影片，但绝不会承认自己真的喜欢叙事片。

今天，无人能否认叙事电影不仅仅是“艺术”——诚然，能被称为“优秀艺术”的影片并不常见，但其他媒介也并非常常产生杰作——而且还是除建筑、漫画和“商业设计”之外，唯一一种至今仍生机勃发的视觉艺术。电影重建了艺术生产与艺术消费之间充满活力的联系。这种联系在艺术创作的其他许多领域，即便没有完全中断，也被大大削弱。这其中的原因太过复杂，在此就不做讨论了。无论我们喜欢与否，超过百分之六十的地球人口的见解、品味、语言、服装、行为乃至外貌都更多地受到电影，而非其他单一力量的塑造。假如法律强制所有严肃的抒情诗人、作曲家、画家和雕塑家都停

① 此处指的是托马斯·查默斯［Thomas Calmers］执导的《水螅的性生活》［*The Sex Life of the Polyp*］，1928年，美国。

止创作，那么只有一小部分公众会意识到这一情况，而真正为此感到遗憾的人，更加寥寥无几。可要是电影遭遇同样的情况，就要造成灾难性的社会后果了。

起初，电影只是直白地记录运动过程——至于究竟是什么在运动则无关紧要，换句话说，这就是今天“纪录片”[documentaries] 的始祖。不久之后，出现了早期的叙事电影，也就是今天“故事片”[feature films] 的鼻祖。电影对叙事元素充满渴望，而只有通过借鉴更古老的艺术形式才能满足这份渴望。你应该会想到，向戏剧求援是顺理成章的。一出戏剧是由活动的人所演出的故事构成的，因此它显然是叙事电影的“近亲”[genus proximum]。然而，在现实中，电影模仿舞台表演是较晚的事了，其发展过程也令人十分沮丧。在电影起步之时，实则是一番截然不同的光景。早期电影并没有仿效天 95
生以动作为特征的戏剧表演，而是在原先静止的艺术品中添加动作。如此一来，这项炫目的技术发明无须涉足高雅文化领域就可以获得属于自己的成功。在日常语言中，我们仍把电影称作“运动的画面”[moving picture]，或干脆就叫“画面”[picture]，而拒绝接受“银幕表演”[screenplay] 这一看似自命不凡、实则根本错误的名称。鲜活的语言总有道理，它证明早期电影发展做出了明智的选择。

在最早的电影中被添加了动作的那些静态作品确实是图画：19世纪时拙劣的绘画和明信片（或杜莎夫人蜡像馆里的蜡像），再补充以连环画——电影艺术最重要的一个根源，以及从流行歌曲、低俗杂志和廉价小说中提炼的主题。身为这些趣味低下的祖先的后裔，电影对偏好民间艺术的人产生了直接而强烈的吸引力。它往往可以同时满足多方面需要：第一，可以满足一种原始的正义感和道德感——当美德与勤奋得到善报，邪恶和懒惰受到惩处之时；第二，可以满足一种朴素的感伤之情——当“虚构的爱情之细流”流经“蜿蜒曲折的海峡”，或者父亲，亲爱的父亲，从酒馆返家，却发现他的孩子因为得了白喉症而奄奄一息之时；第三，可以满足渴求血腥与残酷的原

始本能——当安德雷亚斯·霍夫［Andreas Hofer］面向刽子手，或者苏格兰的玛丽女王［Mary Queen of Scots］人头落地之时（1893至1894年间一部电影中的情景）；第四，迎合了偏爱“轻度色情”的趣味（我饶有兴趣地记起了一部大约创作于1900年左右的法国电影，影片中出现了两位女士更换泳衣的情景，一位看似丰满，另一位貌似苗条——这自然是个诚实、直白的情色场面［porcheria］，但远不像已遭禁播的贝蒂娃娃电影那样惹人反感，而且我还得遗憾地说，它比当代沃尔特·迪士尼［Walt Disney］出品的一些影片也要体面得多）；最后，可以满足一种被形象地称为“打闹剧”［slapstick］的粗俗幽默感，这种打闹剧有时以施虐内容为养料，有时以色情内容为养料，有时则双管齐下。

直到1905年前后，才有人尝试将小说《浮士德》［*Faust*］改编成电影（这部影片的演员阵容至今“不为人知”）。直到1911年，享有盛名的法国戏剧女演员莎拉·伯恩哈特［Sarah Bernhardt］才敢于涉足电影，出演一部极其怪诞的悲情片《伊丽莎白女王》［*Queen Elizabeth of England*］。[①]这些影片代
96 表人们开始有意识地尝试将电影从民间艺术水平向“真正艺术”的水平过渡，然而它们也见证了一个事实，那就是，这一目标虽然值得点赞，但并非以如此简单的方式就能达成。人们很快意识到，戏剧表演有设定的舞台，有固定的上下场规则，有独特的文学抱负，模仿戏剧表演，恰恰是电影所必须避免的。

要想使电影的演进步入合理的正轨，就不能抛弃早期电影中民间艺术的特质，而要在电影自身可能性的范围内谋求发展。人们意识到，建立在民间艺术水平上的那些早期电影原型——有关功成名就或因果报应的、多愁善感的、耸人听闻的、淫秽色情的以及粗俗幽默的，通过充分利用这一新媒介带来的独一无二的、特定的可能性，而不是人为地注入文学价值，就可以完成脱胎换骨的转型，成为名副其实的历史剧、言情悲剧、犯罪惊险剧和喜剧。值得注意的是，这一合理发展的初始阶段要早于另一种尝试，即赋予电影以另一门

① 《浮士德》，导演不明，1905年，法国；《伊丽莎白女王的情史》［*Les Amours de la Reine Elizabeth*］，亨利·德方丹［Henri Desfontaines］和路易·梅尔坎托［Louis Mercanton］执导，1912年，法国。

类的更高价值（从1902到大约1905年是这一尝试的关键时期）。倘若从严肃舞台艺术的角度来看，完成这一发展的决定性步骤的都是些门外汉或圈外人。

我们可以将电影的这些独一无二的、特定的可能性定义为“空间的动态化”[dynamization of space]，以及与之对应的“时间的空间化”[spatialization of time]。这种说法显而易见到了微不足道的程度，然而，它恰恰属于那样一种真理——正因其微不足道而容易被人遗忘或忽略的真理。

在剧院中，空间是静止的，也就是说，舞台上表现的空间以及观众与演出场景之间的空间关系，都是固定不变的。在一幕演出中，观众不能离开座位，舞台布景也不能改变（除非是些伴随性的次要景观，比如升起的月亮、积聚的乌云，以及从电影中借来的诸如转动侧幕或滑动背景之类的杂牌手段）。然而，这一空间上的限制亦有回报。剧院自有它的优势：在演出过程中，时间是通过语言传达感情和思想的媒介，它是自由的，独立于发生在可视空间里的一切。“哈姆雷特”可以躺在与观众距离适中的沙发上说出那段著名的独白，除此之外，他无须做任何动作，观众甚至只能影影绰绰地看见他的形象，模模糊糊地辨别他的声音，但仅凭语言，他就能吸引观众，让他们产生最强烈的情感波动。

电影的情况则正好相反。在影院里，观众也坐在固定的座位上，但他只是身体上被固定，并没有失去作为一个审美体验主体的自由。从审美角度来说，他处于一种永恒的运动中，因为他的眼睛与摄影机镜头是一致的，会随 98
着镜头不断地改变距离和方向。电影观众是可移动的，出于同样的原因，呈现在观众面前的空间也一样是可移动的。不单身体在空间中运动，而且空间本身也随着镜头的运动、焦距的变化以及各种场景的剪辑发生运动：推进 [approaching]、后退 [receding]、旋转 [turning]、淡出 [dissolving]、融入 [recrystallizing] ——更不必说各种特殊效果处理：显现 [vision]、变形 [transformation]、消失 [disappearances]、慢动作 [slow-motion]、快动作 [fast-motion]、倒放 [reversals] 以及特技电影 [trick films]。这些技巧



图1 《路易·巴斯德的故事》(法兰克福/美因，德国电影资料馆)

为电影开辟了一个充满各种可能性的世界，这是戏剧无法梦见的。撇开一些奇幻的摄影技巧，如《大礼帽》[*Topper*] 系列电影[①]中脱离肉身的灵魂和罗兰德·扬 [Roland Young] 在《能创造奇迹的男人》[*The Man Who Could Work Miracles*] [②]中所制造的令人印象更加深刻的奇观，仅从纯粹现实的层面来说，电影也拥有无穷无尽的主题宝库，这一宝库中的主题是"合理的"舞台艺术所无法表现的，正如雕塑家无法塑造烟雾和暴风雪一样。这些主题包括：各种猛烈的自然力现象，或者相反，在正常条件下肉眼无法看到的微观事件（比如在命悬一线的关头注射救命的血清，或者被会传染黄热病的蚊虫叮了致命的一口）；大规模的战争场面；各种有组织的活动，不仅包括手术，还有所有实际的建设、破坏活动，或者像在《路易·巴斯德的故事》[*The Story of Louis Pasteur*] [③]（图1），或《居里夫人》[*Madame Curie*] [④]中的实验活动；一场盛大的宴会，镜头在一座府邸或宫殿的诸多房间内穿梭。诸如此类的主题，哪怕仅仅是场景从一处到另一处的交替——一辆汽车惊险地穿过熙熙攘攘的街道，或是一艘摩托艇在夜色浓重的港湾中行进——不仅保留了电影原初的魅力，而且作为一种煽情和制造悬念的手段，亦效果不凡。此外，电影具备一种戏剧完全没有的力量，它可以传达人物的内心体验。通过将心理活动的内容投射到银幕上，电影似乎用观众的眼睛替代了片中人物的意识（在《失去的周末》[*The Lost Weekend*] [⑤] [图2] 中，醉汉的种种想象与幻觉并非仅仅用语言来刻画，而是以全然现实的方式加以表现。若非如此，这部电影也不会 100
好评如潮了）。反之，任何企图仅仅使用对白，甚至主要使用对白来传达思想和感情的做法，都会令我们感到不安或沉闷，甚至不安且沉闷。

所谓"仅仅使用对白，甚至主要使用对白来传达思想和感情"的意思

---

① 《大礼帽》，诺曼·Z. 麦克劳德 [Norman Z. McLeod] 执导，1937年，美国；《大礼帽踏上旅途》[*Tropper Takes a Trip*]，诺曼·Z. 麦克劳德执导，1938年，美国；《大礼帽归来》[*Topper Returns*]，罗伊·德尔·吕特 [Roy del Ruth] 执导，1941年，美国。

② 洛塔尔·门德斯 [Lothar Mendes] 执导，1937年，英国。

③ 威廉·迪特勒 [William Dieterle] 执导，1936年，美国。

④ 默文·勒罗伊 [Mervyn LeRoy] 执导，1943年，美国。

⑤ 比利·怀尔德 [Billy Wilder] 执导，1945年，美国。



图2 《失去的周末》(柏林，德国电影基金会)

是：同天真的期待相反，1928年声轨［sound track］的发明并未能改变一个基本事实，那就是，一部电影［a moving picture］即便学会了说话也依旧是一幅活动的图画［a picture that moves］，并不会摇身一变成为其搬演的文学作品。即便增添了对白，电影的实质仍然是一系列连续的视觉镜头，这些镜头通过在空间中不间断的运动而被贯穿在一起（当然，一些间歇和停顿除外，它们和音乐中的休止一样，在作品结构上具有价值），而不是借助令人印象深刻的（更不必说“华丽的”）措辞对人物性格和命运进行持续研究。1945年春季号的文学刊物《凯尼恩评论》［*Kenyon Review*］上刊登了埃里克·拉塞尔·本特利先生［Mr. Eric Russell Bentley］的一篇关于电影的评论，我想不出还有哪篇评论比它更具误导性。他说：“有声电影的潜力与默片不同，因为有声片增加了对白这一维度——对白可以是诗歌。”而我的看法是：“有声电影的潜力与默片不同，因为有声片将可视的动作与对白结合起来——因此对白最好避免诗歌化的语言。”

我们中的所有人，若是年纪足够大，能记得1928年之前发生的事，那么，就会对那个老时代的钢琴师有印象。他目不转睛地注视着屏幕，根据影片中不同事件的现场气氛和发展节奏，为之配上适宜的音乐。我们还应该记得，当这位钢琴师离开座位的短暂片刻，影片自顾自地继续放映，黑暗中只剩下机器单调的沙沙声，此时观众会被一种古怪的、幽灵般的感觉所袭裹。由此可见，即便是默片，也从来不是寂静无声的。银幕上的画面总会需要，并且获得一种声音的伴奏。从一开始，这一特点就将电影与简单的哑剧区别开来，且只要稍作修改即可与芭蕾舞归于一类。影片中对话的出现与其说是一项“增添”，不如说只是一种变化：音乐的声音转变成口头表达的语言，这样一来，一种类似于哑剧的表演也就变成了一种全新的演出品种。有声电影的声响要素由明白易懂的语言构成，从这一点上说，它不同于芭蕾舞剧，倒与戏剧一致；然而，有声电影的声响要素却又与视觉画面密不可分，从这一点上说，它又不同于戏剧，而与芭蕾舞更加接近。在一部电影中，我们所听到的，无论音质好坏，都与我们所看到的融为一体。影片中的声音，不管清晰与否，

101 都不可能表达出比同时出现的动作画面更多的内容，好电影甚至根本不会试图这么做。简而言之，一部电影的演出［play］——或者用一种更恰如其分的表达方式来说，一部电影的“剧本”［script］——必须服从于所谓的“可共同表现性原则”［principle of coexpressibility］。

以下事实可以为这一原则提供经验证明：但凡影片要着重表现对白或独白场景时，就会无一例外地出现“特写镜头”［close-up］。特写镜头能达成何种效果呢？它会以放大手段将说话者和聆听者的面部分别或交替展现在我们眼前，摄影机把人的面相［physiognomy］转变为一个巨大的动作场［a huge field of action］。倘若演员训练有素，那么他面部的每个细微动作，尽管在正常距离下几乎捕捉不到，却可以在银幕上充满表现力地呈现出来。如此一来，细微的面部动作就与口头语言的表现内容彼此浑然一体了。而在戏剧舞台上，口语显然比面部动作更能给人留下深刻印象，除非我们能跑上台去数数罗密欧究竟有多少根胡须。

这并不意味着在电影制作的过程中，情节是个可以忽略的因素。而只是说，电影的艺术意图在性质上与戏剧不同，与小说或诗歌更加不同。好比哥特式教堂门柱上的雕塑［Gothic jamb figure］，其成功与否不仅取决于雕塑本身的品质，还有赖于，甚至更有赖于它是否能与教堂大门的建筑结构融为一体。同样，一部电影剧本的成功——跟歌剧脚本差不多——不仅取决于它的文学价值，还取决于，甚至更多地取决于它与影片中事件的融合度。

因此——这也是“可共同表现性原则”的另一个经验证明——优秀的电影剧本不可能适于阅读，也难得会以书籍的形式出版。反之，好的舞台剧本也必须经过严格的修改、删减，另一方面添加适当的内容，才能改编成好的电影剧本。譬如在萧伯纳的戏剧《皮格马利翁》(《卖花女》)［*Pygmalion*］[①]中，艾丽莎［Eliza］接受语音训练的实际过程，以及更重要的，她在盛大晚宴上取得最终胜利的经过，都被明智地省略了。在戏剧剧本中，我们看

① 安东尼·阿斯奎思［Anthony Asquith］执导，1938年，英国。

到——或者更确切地说，听到——她在语音进步过程中的几个例子，并最终遇到了女主人公：她从宴会上凯旋，身着华美的服饰，带着胜利的姿态，却因为无人认可、无人同情，而黯然神伤。然而，在根据戏剧改编的电影中， 102
上述这两个场景非但没被省略，反而大加渲染：我们目睹了语音实验室里引人入胜的活动，再加上陈设的各种道具——旋转的录音唱片、纠正口型的镜子、发音管以及壁炉里跳跃的火焰；我们还参加了大使馆的宴会，其间出现了多个灾难当头的时刻，并且还为制造悬念而加入了一点反密谋的小细节。这两个情节在戏剧剧本里根本没有，即使有，在舞台上也无法表现出来。但毫无疑问的是，它们在电影中却是全剧高潮所在。然而，萧伯纳原作中的对白，尽管删去了不少，在影片中的某些时刻仍然显得有点平庸寡淡。此外，就像在其他许多影片中一样，但凡出现与可视动作彻底脱钩的诗意情绪、音乐爆发或带有文学自负的语言（我很遗憾地说，甚至连格劳乔·马克斯［Groucho Marx］的一些俏皮话也不例外），就会令敏感的观众觉得压根儿“坐不住”。如果一个侠骨柔肠的硬汉在情人自杀之后，远远地凝视着她的相片，说些不能与画面“共同表现出”思念之情的语言，那效果一定很糟糕。然而，若是他像罗密欧伏在朱丽叶的棺材上那样，朗诵一段庄重深情的独白，大大超越了画面的表现能力，那就更糟了。莱因哈特出演的《仲夏夜之梦》［*Midsummer Night's Dream*］[1]大概是有史以来最不走运的一部大片了。而奥利维尔出演的《亨利五世》［*Henry V*］[2]（图3）之所以取得相对的成功，除了因为这一独特的戏剧凑巧适合于改编之外，还要归功于各种精彩绝技的灵活运用。上帝保佑，让这部影片继续作为例外，而不是成为一个范本吧。它把“巧妙剪裁”［judicious pruning］和由壮观场面、无声喜剧、情节剧构成的插补内容结合起来；影片还使用了一种特殊技法，不妨称之为“倾斜式特写”［oblique close-up］（奥利维尔那张俊美的脸庞似乎是在默默倾听，而不是在朗诵那段著名的独白）。《亨利五世》更引人注意的一点在于，它在考古现实

① 麦克斯·莱因哈特［Max Reinhardt］主演，1935年，美国。
② 劳伦斯·奥利维尔［Laurence Olivier］主演，1944年，英国。



图3 《亨利五世》(法兰克福/美因，德国电影资料馆)

的三个层面之间来回转换：重现伊丽莎白时代的伦敦；重现莎士比亚戏剧中描绘的在1415年发生的历史事件；重现这部戏在莎士比亚时代的舞台上演出的情景。一切内容都合情合理，但即便如此，给予这部电影最高褒奖的那些人其实跟《纽约客》杂志评论员的趣味差不多：无论对质朴自然的电影［the movies au naturel］，还是对原汁原味的莎士比亚作品［Shakespeare au naturel］，都缺乏真正的兴趣。

柯南·道尔［Conan Doyle］的作品几乎包括了所有现代神秘故事的元 104
素（除了达希尔·哈密特［Dashiell Hammett］那一流派小说中塑造的“硬汉”角色）。与之相仿，1900至1910年间拍摄的影片也为我们所熟悉的电影主题和表现手法做了预先设定。这一时期是西部片和警匪片的摇篮期（埃德温·S.波特［Edwin S. Porter］于1903年摄制的精彩影片《火车大劫案》［*The Great Train Robbery*］［图4］），从这些影片中发展出了现代的帮派片、探险片、悬疑片（悬疑片如果拍摄得好，仍然是最诚实、最纯正的电影娱乐形式之一。在这类影片中，空间承载着双重的时间，因为观众不仅会问自己：“将要发生什么事?”还会问：“之前已经发生了什么事?”）。在此期间还出现了荒诞的幻想电影（梅里埃［George Méliès］），这类影片后来一方面导致了表现主义和超现实主义的电影实验（《卡里加里博士的小屋》［*The Cabinet of Dr. Caligari*］①、《诗人之血》［*Sang d'un Poète*］②，等等），另一方面则催生了《一千零一夜》之类更肤浅、更吸引眼球的神话影片。至于喜剧片，查理·卓别林［Charlie Chaplin］、巴斯特·基顿（至今尚未得到充分赏识）、马克斯兄弟［the Marx Brothers］以及雷内·克莱尔［René Clair］在前好莱坞时期的制作都堪称成功典范，然而在此之前，麦克斯·林德［Max Linder］和其他一些人已经在喜剧领域达到了令人瞩目的水平。历史片和情节剧为电影图像学［movie iconography］和电影象征主义［movie symbolism］奠定了基础。而在D. W. 格里菲斯［D. W. Griffith］的早期作品中我们不仅可以发现心理分析

① 罗伯特·维内［Robert Wiene］执导，1919年，德国。

② 让·科克托［Jean Cocteau］执导，1931年，法国。

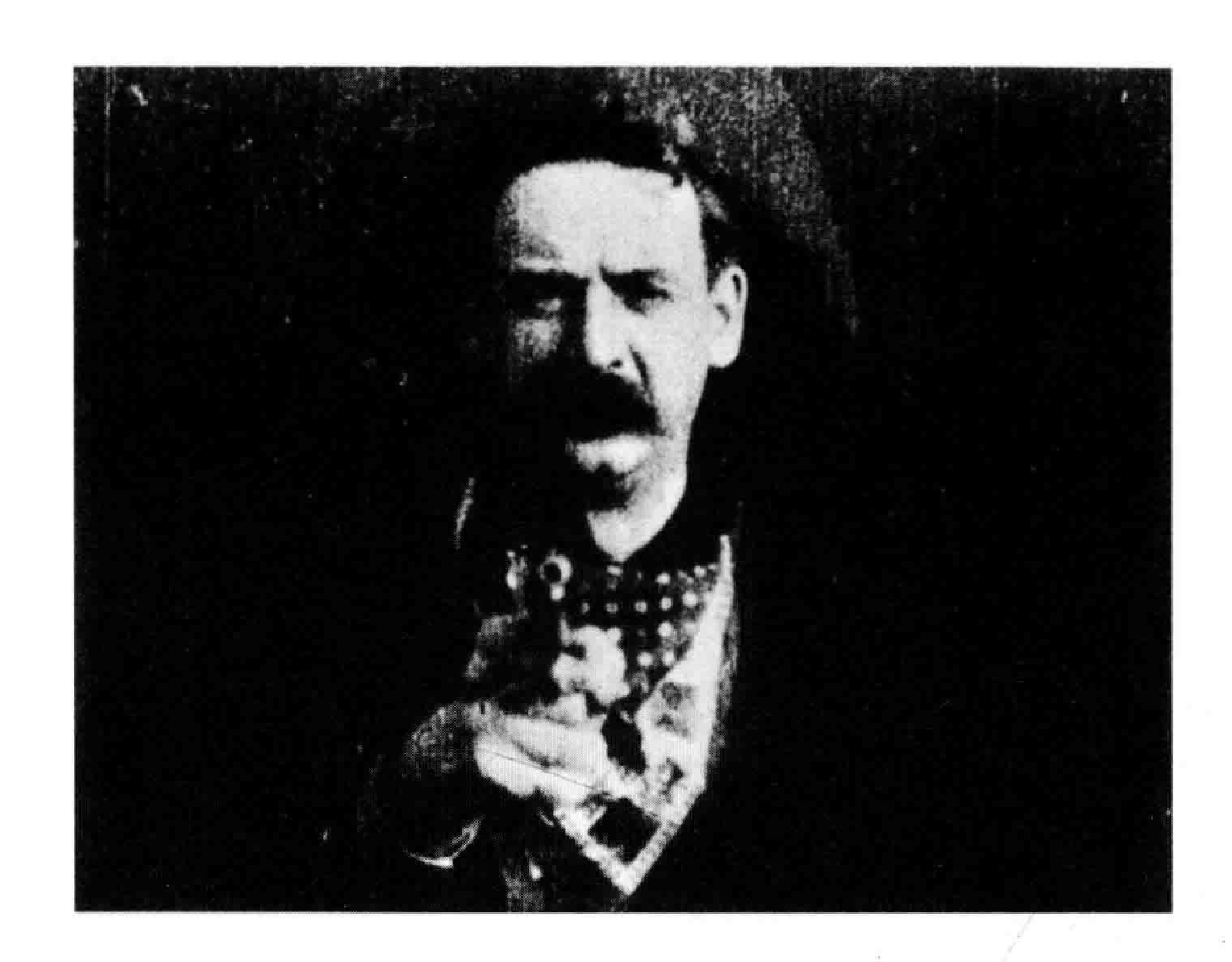


图4 《火车大劫案》(柏林，德国电影基金会)



图5 《小麦的囤积》(慕尼黑，赫尔穆特·法尔博)

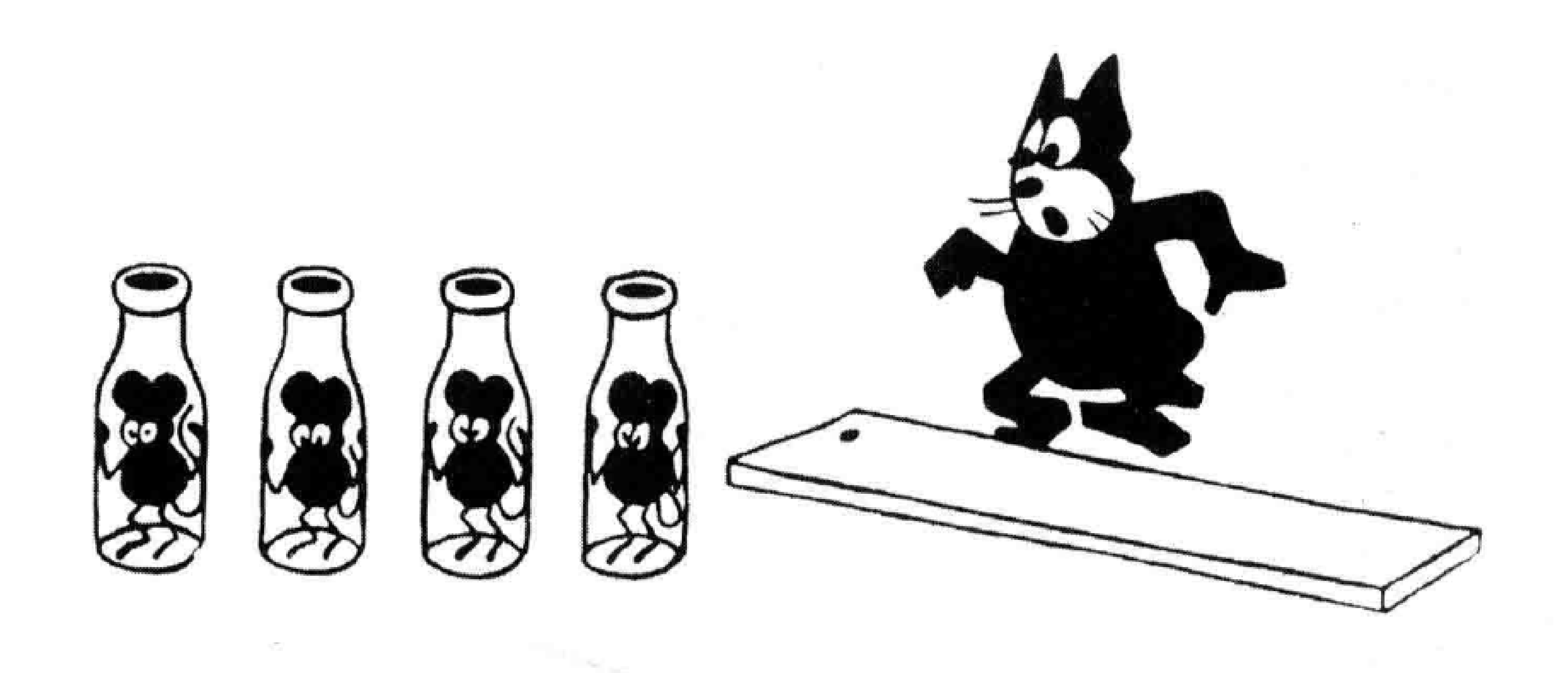


图6 《菲利克斯猫》，帕特·苏利文，1919—1921年，
美国（法兰克福/美因，德国电影资料馆）

（《埃德加·爱伦·坡》[*Edgar Allan Poe*]，1909年，美国）和社会批评（《小麦的囤积》[*A Corner in Wheat*] [图5]，1909年，美国）方面的尝试，还能发现诸如长镜头 [long shot]、闪回 [flashback] 和特写之类的基本技巧的革新。当时不起眼的把戏影片和卡通片则为日后菲利克斯猫 [Felix the Cat]（图6）、大力水手 [Popeye the Sailor] 以及菲利克斯猫的杰出后代米老鼠 [Mickey Mouse] 的登场铺平了道路。

早期的迪士尼电影和稍后影片中的某些段落，尽管存在一些自我强加的限制[1]，但从某种程度上来说，代表了一种对电影各种可能性的化学提纯。它们保留了最重要的民间元素——虐待、色情、由虐待和色情所催生的幽默，以及道德正义。迪士尼动画片几乎没有稀释淡化这些民间元素，而是常常将它们融合成一个主题。这一主题是“大卫与哥利亚”[David-and-Goliath] 这一原始且取之不尽的母题之变体：看上去弱小的一方战胜了貌似强大的对手。这些动画片的情节完全不受自然法则约束，这使得它们具有一种力量，可以将空间与时间完美地结合，如此一来，视觉的时空体验和听觉的时空体 108
验几乎可以互换。一连串肥皂泡相继被戳破，发出一连串破裂声，音高和音量都与肥皂泡的大小相对应；鲸鱼威利 [Willie the Whale] 的三个小舌——小瓣、大瓣和中瓣——分别与高音、低音、中音和谐共振；静态存在的概念被彻底抛弃了。世间万物，无论是一座房屋、一架钢琴、一棵树还是一个闹钟，无不具备有机运动——事实上是拟人运动——的能力，它们有面部表情，还会说话。顺便说一句，即便在正常的“写实”电影中，那些没有生命的物体，只要是动起来的，就可以担当主角，正如巴斯特·基顿执导的《将军号》[*The General*]（图7）和《尼亚加拉大瀑布》[*Niagara Falls*] 中的老火车头一样。[①]还有早期的俄国电影，非常善于将各种机器拟人化、英雄化，给每个观众留下深刻印象。此外，在默片时代，有两部以船命名的电影：基顿的《航海家号巡洋舰》[*The Navigator*]（1924年）（图8）和谢尔盖·爱森斯坦

① 《将军号》，巴斯特·基顿和克莱德·布鲁克曼 [Clyde Bruckman] 执导，1926年，美国；《尼亚加拉大瀑布》，戈登·道格拉斯 [Gordon Douglas] 执导，1941年，美国。



图7 《将军号》(法兰克福/美因，德国电影资料馆)



图8 《航海家号巡洋舰》(柏林，德国电影基金会)

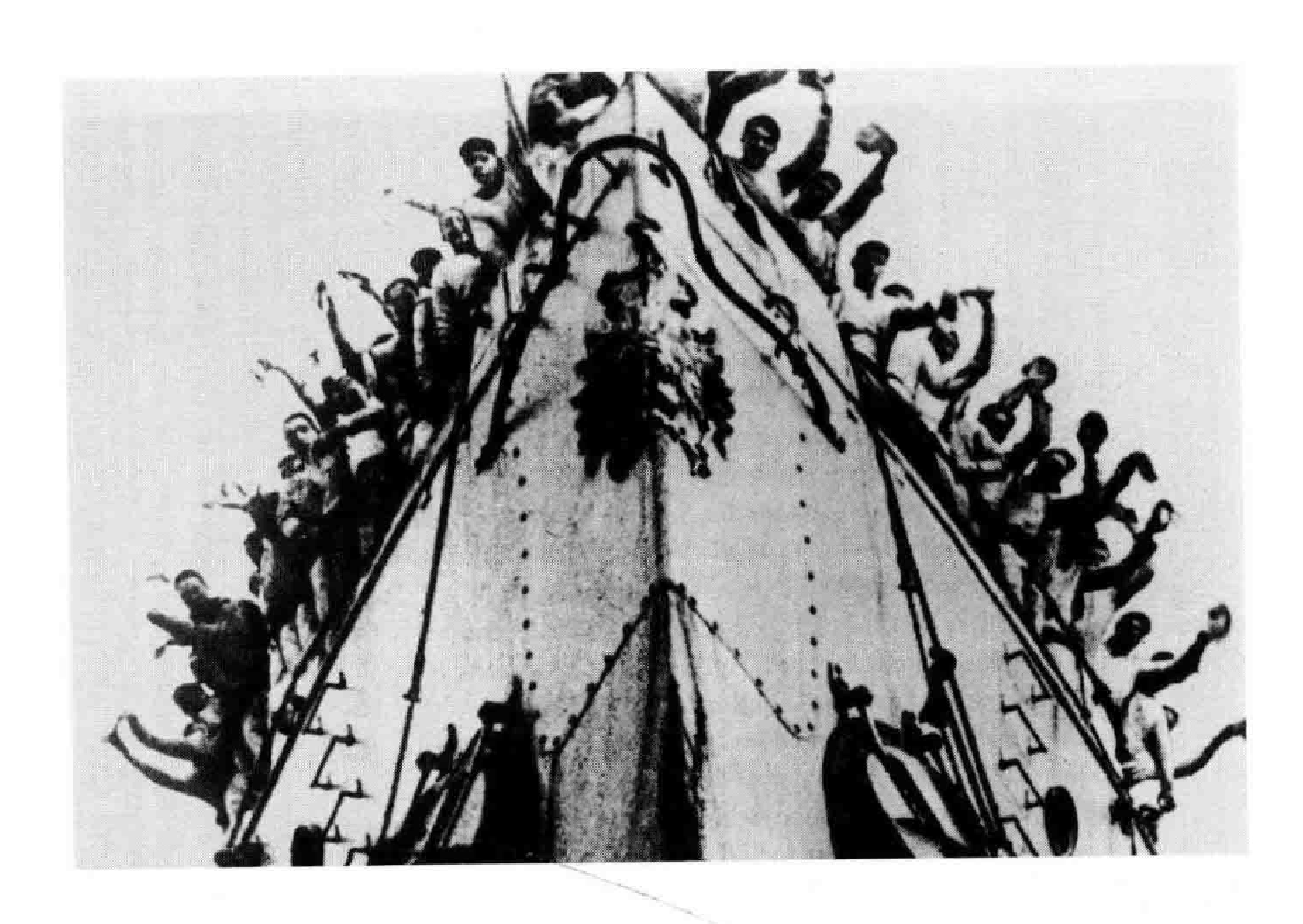


图9 《战舰波将金号》(柏林，德国电影基金会)

［Sergei Eisenstein］的《战舰波将金号》［*Battleship Potemkin*］（1925年）（图9）[①]，它们分别作为喜剧片和严肃片的杰作载入史册，也使得两条船的“人格”永垂不朽。也许，这并不单单是个巧合。

电影从蹒跚起步发展到这一辉煌的高潮阶段，此中的演化过程呈现出一幅迷人景致，从中我们可以了解一种新的艺术媒介如何逐步意识到自身合理的，也是独一无二的可能性与局限性。电影的发展景致与镶嵌画［mosaic］大同小异，镶嵌画起初是为了将圣像类型的图画转移到一种更具持久性的材料上去，最终形成了拉文纳［Ravenna］的宗教超自然主义风格。线刻版画的发展也与电影类似，开始时它只是书籍插图廉价而便利的替代品，最终却形成了丢勒的纯然“图绘”的风格。

同样，默片为了适应电影媒介的具体特性，也发展出了自身特有的风格。一种时尚且陌生的艺术语言被强加给了没有能力解读它的观众。之后，随着公众的解读能力日趋精熟，这种语言也就变得更加精致。对于一个生活在800年左右的撒克逊农民来说，要理解一幅表现一个人向另一个人头上泼水 112
的图画并非易事。直至后来，很多人看到国王的宝座后面站着两个女人的画面，还是会觉得费解。对于生活在1910年左右的公众来说，想要弄懂影片中无声的动作所表示的意思，仍是一件困难的事，于是制作人采取了一些解释方法，这些方法与我们在中世纪艺术中看到的手段差不多。其中之一就是在银幕上添加标题或文字，这和中世纪艺术中的题铭［tituli］及带文字的卷条如出一辙。（在更早些时候，放映电影时甚至有专人在旁进行口头解释，他会说“现在，他以为自己的妻子已经死了，但她并没有死”或者“我无意冒犯在座的各位女士，但我怀疑你们中是否有谁会为孩子做出如此之大的牺牲”。）还有一个不那么突兀的解释方式，就是在影片中引入一套固定的图像志［a fixed iconography］，让观众从一开始就对基本事实和人物有所了解，譬如，站在国王身后的两个女子分别手持宝剑和十字架，这就明白无误地表示

① 《航海家号巡洋舰》，巴斯特·基顿和唐纳德·克里斯普［Donald Crisp］执导，美国；《战舰波将金号》，谢尔盖·爱森斯坦执导，1925年，苏联。

她们各自代表勇气［Fortitude］与信仰［Faith］。于是，电影中就出现了一些可以凭借标准化的外表、行为和附属物辨识出的类型人物，比如荡妇和贞女（中世纪有“邪恶”和“美德”两种品性的人格化身形象，而荡妇与贞女大概是最有信服力的现代版“邪恶”和“美德”的化身），顾家男人和恶棍（后者以黑胡子和拐杖为标志）。夜景用蓝色或绿色胶片拍摄。一块方格桌布无一例外地表示一个“贫穷但本分”的环境。要表现一桩美满的婚姻即将受到往事阴影的威胁，就会安排片中年轻的妻子为丈夫倒早餐咖啡。初吻的镜头总是由女子温柔地摆弄男伴的领结而开启，并且总是伴随着女子左脚上扬的动作。人物的行为也早已相应地定型了：贫穷但本分的劳动者离开他那个有方格桌布的小房子，路上遇到一个弃婴，于是他不得不将婴儿带回家，并尽其所能地将其抚养成人；顾家男人不可能不拜倒在荡妇的石榴裙下，哪怕只是暂时的。如此一来，这些早期的情节剧具备了一种极其令人愉悦、抚慰人心的品质，因为影片中的事件脱离了个人心理的复杂性，是按照纯粹的亚里士多德式逻辑虚构出来的，这种逻辑在现实中其实并不存在。

随着观众们逐渐开始领会动作本身的含义，类似的招数就变得不那么必
113 要了。在有声电影发明之后，它们更是遭到了彻底淘汰。然而直至今日，上述“定型态度与附属物”［fixed attitude and attribute］原则的残余依然存在，此外，更基本的是，关于情节构成的一种原始的或者说民间的观念也仍旧存在。不过，我倒觉得这些存在是合乎情理的。直至今日，我们依旧理所当然地认为，一旦父母外出，婴儿就会染上白喉，而一旦婴儿染上白喉，夫妻间所有的婚姻问题就可迎刃而解。直至今日，我们仍然要求在一部像样的悬疑片中，谋杀犯绝不能是大宅里的管家，无论这位管家的真实身份如何——是英国情报局特工，或是大宅小姐的亲生父亲。直至今日，我们仍然乐意看到巴斯德［Pasteur］、左拉［Zola］或保罗·埃尔利希［Paul Ehrlich］在各自妻子始终如一的信赖下，最终战胜了愚昧和邪恶。直至今日，我们还是更喜欢影片有个大团圆的结局，而不是在悲伤中收场，而且我们要求影片最起码要尊重亚里士多德的情节论原则，即一个故事必须有开端、过程和结尾——现

代文学抛弃了这一原则，以至普通大众对它的高端境界敬而远之。原始的象征主义在有声电影的许多有趣细节中依然存在，比如在电影《卡萨布兰卡》[*Casablanca*][1]的最后一场戏中，狡猾奸诈却不乏义气感的警察局长将一个装过维希矿泉水的空瓶扔进废纸篓就是一个具有象征性的细节。还有些超自然的象征非常明显，比如在电影《借来的时间》[*On Borrowed Time*][2]中，塞德里克·哈维克爵士 [Sir Cedric Hardwicke] 死亡时被装扮成“穿着防尘衣的绅士”；还有在影片《约旦先生来了》[*Here Comes Mr. Jordan*][3]（图10）中，克劳德·雷恩斯 [Claude Rains] 扮演的作为灵魂向导的赫尔墨斯 [Hermes Psychopompos]，就身着航空公司经理穿的那种条纹裤。

电影在导演、灯光、摄像、剪辑和表演方面取得了显著的进步。然而，在上述领域的大多方面取得持续进步的同时——当然，也不是没有走过弯路、遭遇停滞和倒退——演员演技的发展却因为有声电影的出现而遭到突然中断。因此，我们已经可以在回顾中对默片里的表演风格进行评价了：它是一门遗失了的艺术，就如同扬·凡·艾克 [Jan van Eyck] 的绘画技巧，或者用我们之前提到的比方，就如丢勒的线刻版画技巧一样。人们很快意识到，默片中 115
的表演既不是一种哑剧夸张式的舞台演出（职业戏剧演员越来越频繁地屈尊纡贵，扮演电影中的角色，这正是他们所普遍抱有的错误偏见），也不能将风格化全然抛弃。一个镜头中的男演员从舷梯上走下来，倘若他的姿势跟日常生活中完全一样，那么放在银幕上看，他什么都像，唯独不像从舷梯上走下来。如果想要使画面看上去既自然又有意义，那么演员的表演既要有别于

① 迈克尔·柯蒂兹 [Michael Curtiz] 执导，1942年，美国。

② 哈罗德·S. 巴奎特 [Harold S. Bucquet] 执导，1939年，美国。其中的那句台词“我是一个穿着防尘衣的绅士”[I am a gentleman in a dustcoat trying] 取自诗人约翰·克罗·兰赛姆 [John Crowe Ransom]（1888—1974年）的一首佳作的开篇之句。这句诗同样表达了一种死亡的观念。——潘诺夫斯基在这篇论文的德语译本（发表于《胶片》[*Filmkritik*] 杂志，1967年第11期，第343—355页）中增加了这条注释，由编者翻译成成英文。

③ 亚历山大·哈勒 [Alexander Hall] 执导，1941年，美国。



图10 《约旦先生来了》(柏林，德国电影基金会)

舞台演出的风格，也要与现实生活有所不同。通过在表演和拍摄的技术流程之间建立一种有机联系，对白应该成为电影中可有可无的部分——正如在丢勒的版画中，由于在赋形［design］和线刻的技术流程之间建立了有机联系，色彩也就变得可有可无了。

这正是默片时代的伟大演员们的成功所在。一个重要的事实是，他们当中最优秀的人都不是舞台表演出身。《塞内拉》［*Cenere*］是意大利著名舞台女演员杜丝［Duse］主演的唯一一部电影，可是舞台艺术僵化的传统阻碍了她的表演，使得这部电影仅仅成为对杜丝本人的宝贵影像记录。默片中的杰出演员反而来自马戏团或杂耍剧团，例如卓别林、基顿和威尔·罗杰斯［Will Rogers］；还有些演员之前根本没有从事过任何起眼的职业，比如赛达·芭拉［Theda Bara］以及那位与她相似、但更了不起的欧洲女演员——丹麦的阿丝塔·尼尔森［Asta Nielsen］，以及葛丽泰·嘉宝［Greta Garbo］；还有些演员则来自其他任何一种职业，比如道格拉斯·范朋克［Douglas Fairbanks］。这些"老牌大师们"的风格的确堪比线刻版画的风格，原因就在于与舞台表演相比，它是，也必须是夸张的（正如版画的刻纹经过凿子锋利地雕刻，具有雄浑的曲线，较之铅笔线条或画笔笔触，就显得夸张），但它也更加丰富，细腻，且精确得多。有声电影的出现，即便没有消除，至少也削减了银幕表演与舞台表演之间的差异，这就使得默片的演员们面临严峻的难题。巴斯特·基顿未能抵挡住有声电影的诱惑，以失败告终。卓别林一开始试图坚守立场，继续做一个精致的"崇古派"［archaist］，但最终还是屈服了。可惜他在有声电影领域表现平平，只有一部《大独裁者》［*The Great Dictator*］（1940年，美国）勉强还算成功。只有声名卓著的哈勃［Harpo］至今成功地专注于默片表演，拒绝在银幕上出声。从某种程度上来说，也只有葛丽泰·嘉宝基本上成功地改造了自己的风格。但即便如此，人们仍然会觉得她的第一部有声片《安娜·克里斯蒂》［*Anna Christie*］①要比她后来的 116

① 克拉伦斯·布朗［Clarence Brown］执导，1930年，美国。



图11 《安娜·卡列尼娜》(柏林，德国电影基金会)

影片演得好，在那部影片中，她可以在大多时间里保持沉默或只是闷闷不乐地嘟囔些单音节字眼。在她的第二部有声电影《安娜·卡列尼娜》[*Anna Karenina*][①]（图11）中，最大的败笔无疑是她向丈夫滔滔不绝地发表易卜生式[Ibsenian]宏论的那场戏，而最出彩的地方则是她默默无语地在火车站台上行走的那场戏：她的绝望随着她行进的动作（和表情）而慢慢滋长，随着周遭夜色的深沉而渐渐加重。火车真实的噪音和想象中"手持铁锤的小人"发出的声音驱动着她，在她毫无意识的状态中，无情地将她推入车轨之下。

难怪有时候会出现对默片时代的怀旧情绪，有些人还试图采取一些手段，将声音、对白的优势与默片表演的长处结合起来，比如之前提到的《亨利五世》中的"倾斜式特写"；再比如，《巴黎屋檐下》[*Sous les Toits de Paris*][②]中玻璃门背后的舞蹈场景，以及在《一个骗子的故事》[*Histoire d'un Tricheur*][③]中，沙夏·吉特里[Sacha Guitry]以旁白的方式讲述着他年轻时的故事，与此同时，这些故事在银幕上"默默无声地"上演。然而，这种怀旧情绪并不是抨击有声电影的论据。有声电影的发展证明了一点：在艺术中，有得亦有失，但只要一种新生媒介的基本属性得以实现并受到尊重，那么，它依然是成功的。我们可以想象一下，当阿尔塔米拉[Altamira]的穴居人开始用自然色彩描绘他们的牛群，而不再是简单地刻画出牛的轮廓时，他们当中比较保守的人会预言：旧石器时代的艺术即将终结。可是，旧石器时代的艺术却继续存在着，电影亦如此。新的技术发明势必会削弱已经取得的价值，对像电影这样一种依赖技术革新而生存的媒介来说，尤其如此。最早的有声电影与当时业已成熟的默片相比，要低劣得多；目前大多数彩色影片与成熟的黑白有声片相比，同样要低劣得多。但即使阿尔都斯·赫胥黎[Aldous Huxley]的噩梦成真，味觉、嗅觉和触觉的体验都能被添加进视觉和听觉的体验中，到那时，我们仍会和耶稣的使徒[Apostle]一起说出下面这番话， 118

① 克拉伦斯·布朗执导，1935年，美国。

② 雷内·克莱尔执导，1930年，法国。

③ 沙夏·吉特里执导，1936年，法国。

正如我们在刚刚面对有声片和彩色片时说过的一样："我们四面受敌，却不会感到忧虑；我们倍感困惑，却不至绝望。"[We are troubled on every side, yet not distressed; we are perplexed, but not in despair.]［《新约・哥林多后书》，4：8］

从电影的"时间化的空间"[time-charged space]和"空间化的时间"[space-bound time]这一定律出发，可以得出这样一个事实：**电影剧本与戏剧剧本截然不同。一旦离开了表演，电影剧本毫无美学价值可言；一旦离开了演员，电影剧本中的人物也毫无美学价值可言。**

剧作家创作时抱着一个痴念，希望自己的作品成为人类文明宝库中一件不朽的瑰宝，并被无数次地搬上舞台，而每一次舞台表演不过是对这部永恒"作品"转瞬即逝的不同演绎。然而，电影编剧却只为一个制片人、一个导演和一部影片的演员们写作。这些人的成就也就是编剧的成就。一旦同样的或类似的场景由不同的导演、不同的演员来完成，那么拍摄出来的将是一部完全不同的"戏"。

不论奥赛罗[Othello]还是诺拉[Nora]，他们都是剧作家创造出来的定型的、实在的角色。这些角色要么被演员演绎得十分出彩，要么十分糟糕，还能够以这样或那样的不同方式被"诠释"。但无论如何，不管由谁来扮演，甚至有没有人来扮演，这些角色都始终确定无疑地存在着。但在一部电影中，角色却是与演员同生共死的。并不是由罗伯逊[Robeson]扮演一个独立存在的"奥赛罗"，或由杜丝扮演一个独立存在的"诺拉"；而是独立存在的"葛丽泰・嘉宝"化身为一个叫安娜・克里斯蒂的角色，或独立存在的"罗伯特・蒙哥马利"[Robert Montgomery]化身为一个谋杀犯。至于那个谋杀犯的角色，根据我们所知道的或想要知道的情况来看，他可能永远籍籍无名，但却始终萦绕在我们的记忆中。即便影片中的角色碰巧是亨利八世[Henry VIII]或安娜・卡列尼娜这样的名人——前者是1509至1547年间统治英国的君王，后者是托尔斯泰在文学中创造的女性——只要离开了嘉宝和劳顿[Laughton]，这些角色就不复存在。他们就好比荷马[Homer]笔下冥界的幽

灵，唯有空虚、无形的轮廓，只有当演员给他们注入血肉之后，才能栩栩如生。反过来说，一旦电影中的某个角色被演员演砸了，那么不管这个角色的内心世界多么有趣，也不管其台词多么精彩，这个角色都几乎什么也不是了。

对于演员是这样，对于为制作一部影片做出贡献的大多数艺术家或技术人员，导演、录音师、至关重要的摄影师，甚至化妆师来说，亦如此。一部舞台剧要不断排练，直到一切就绪，然后是一次次重复地演出，每次三小 119
时，没有间断。在每一次演出中，人人都要在场，各司其职，结束后方能回家睡觉。舞台演员的工作好比音乐演奏家，而舞台导演的职责则相当于乐队指挥。与乐团一样，剧团也有反复钻研过的保留剧目，这些剧目会多次以完整却转瞬即逝的方式展示在观众面前：今天上演《哈姆雷特》[*Hamlet*]，明天上演《幽灵》[*Ghosts*]，或是《与父亲生活》[*Life with Father per saecula saeculorum*][1]。然而，电影演员和导演的工作并不适合与音乐演奏家和指挥家相类比，电影演员的工作与造型艺术家更接近，而电影导演的工作则与建筑师大同小异。舞台作品是连续但转瞬即逝的；电影作品的制作过程不是连贯的，可一旦完成，就是永恒的。每个段落分别拍摄，但并不按照剧情发展的顺序，仅仅考虑场景和人员的方便。每个场景都会反复拍摄，直到满意为止。在完成了整部影片的剪辑合成之后，所有人就此与影片永别。毋庸置疑，这一制作流程本身突出了电影演员与其扮演的角色之间那种奇妙的同质性[consubstantiality]。既然影片拍摄根本不考虑剧情发展的自然顺序，“角色”是靠一段一段的剪辑才获得存在的，那么在整个令人疲倦的拍摄期间，演员就必须设法使自己成为亨利八世或安娜·卡列尼娜，而不单单是扮演他们，只有这样，才能与“角色”成为统一整体。我从权威的消息来源得知，劳顿在扮演——或者更确切地说，成为——布赖船长 [Captain Bligh] 的那六到八

① 《与父亲生活》曾经是（或许现在仍是）克拉伦斯·戴伊 [Clarence Day] 创作的一部喜剧的名字，剧本在他去世后由其孀妻出版，在美国获得了空前的成功，因此“万古千秋地”演出下去。——潘诺夫斯基在这篇论文的德语译本（发表于《胶片》杂志，1967年第11期，第343—356页）中增加了这条注释，由编者翻译成英文。

个星期里，简直度日如年。

一部电影是集体努力的成果，其中每个人的贡献具有同等的持久性。可以说，电影是一种堪比中世纪大教堂的现代艺术：制片人的作用或多或少地相当于主教或大主教；导演的作用相当于总建筑师；编剧好比神学顾问，为教堂确立图像志方案；演员、摄像师、剪辑师、录音师、化妆师和其他各种技术人员的作用就好比雕塑家、玻璃彩窗匠、铜器铸造师、木匠、熟练的泥
120 瓦匠，乃至采石匠和伐木工，他们的工作为产品提供了物质性的实体。倘若你与这些合作者中的任何一位交谈，他都会万分诚恳地告诉你，他所干的才真正是最重要的工作——这话倒也属实，毕竟他的工作的确不可或缺。

把电影和教堂相提并论，似乎是对后者的不敬，这不仅因为从比例上来说好电影要比好教堂少，还因为电影是商业性的。然而，如果我们这样定义商业艺术——一切首要目的不是为了满足制作者的创造冲动，而是为了迎合赞助人或大众消费者要求的艺术，那么，我们就不得不承认非商业艺术与其说是规范，不如说是例外，而且是一个新近出现的、未必合宜的例外。诚然，商业艺术总是难免有沦落为娼妓的风险，但非商业艺术也往往逃脱不了成为老处女的悲惨结局。非商业艺术为我们提供了修拉［Seurat］的名画《大碗岛的星期日午后》［*Grande Jatte*］以及莎士比亚的“十四行诗”，但也有许多作品晦涩到难以理解的地步。反过来说，商业艺术向我们展示了许多庸俗或势利（庸俗和势利原本就是同一事物的两个方面）到令人生厌的东西，但同样也为我们奉上了丢勒的版画和莎士比亚的戏剧。我们不应该忘记，丢勒的版画中有一部分是根据订单制作的，还有一部分则摆在露天市场上出售；莎士比亚的戏剧与先前在宫廷中由贵族“票友们”表演的假面舞会和幕间剧不同，后者往往令人费解到连写专论描绘它们的作者有时都不得要领的地步。而莎士比亚的戏剧想要取悦，也确实取悦了各种观众：既包括少数精英人士，也包括任何准备花一个先令观看演出的普通百姓。

正是这种能够与观众交流的要求，使得商业艺术比非商业艺术更具活力，也因此可能更有效果，当然，这效果可好可坏。商业艺术品的制作人既



图12 《卡里加里博士的小屋》(法兰克福/美因，德国电影资料馆)

能够教育广大受众，也可以将他们引入歧途；他可以让受众——或者说，他想象中的受众——教育他自己，或将他自己引向歧途。一些质量上乘的电影佳作同样在票房上获得巨大成功，这证明了公众并不会拒绝优秀产品，只要它们能深入人心。有些影片之所以不能捕获人心，往往不是商业性导致的，而是由于这类作品缺乏洞察力；而且说来矛盾得很，它们在具体操作上又畏首畏尾。好莱坞坚信自己必须生产出“观众想看的电影”，而实际上不管好
122 莱坞生产什么样的电影，观众都会全盘接受。就算好莱坞决定自作主张，拍自己想拍的东西，也照样能轻松获利——即使它决定“避恶行善”。若要论及个中缘由，我们不妨再次回到一开始所提及的话题，在现代生活中，大多数其他艺术形式都是人们生活中可有可无的东西，而电影则不然，它不是一种点缀，是一种必需。

无论是从社会学，还是从艺术史的角度来看，电影之为必需品的地位都是可以理解的。所有早期再现性艺术的发展过程，或多或少都遵从于一种理想主义的世界观。这些艺术的运作是自上而下的，并非自下而上的。它们在一开始就把一种理念投射到没有具体形式的材料之上，而不是以构成物质世界的实物作为起点。当画家在空白的墙壁或画布上创作时，他会根据自己的理念（尽管这一理念有很多是受到现实滋养的），将物与人的模拟图像组织在一起。即使有现实中的“模特”作为参照，他也并不是与真人、真物本身在打交道。雕塑家的情况亦然，他面对的材料是不具形式的黏土、未经加工的石头或木块。还有作家，用一沓纸或录音机就可以工作；甚至舞美设计师亦如此，他只需对付空旷的、有限的空间。电影，只有电影才真正对宇宙进行了物质化的诠释。无论我们喜欢与否，这种诠释已经渗透进了现代文明。除去动画这一特例，电影把实实在在的物与有血有肉的人（而不是什么中性的媒介）组织成一件作品，它具有自己的风格，甚至可以变得引人入胜或自动地具有某种象征意义。[2]这倒并非完全出于艺术家脑海中的诠释，而是通过对客观事物和记录工具的实际操纵实现的。电影的媒介是客观存在的物质实体，例如：18世纪的凡尔赛宫［Versailles］——不论它是真实的凡尔赛宫，

还是好莱坞为追求美学效果而仿制的布景——或威彻斯特［Westchester］郊区的一幢房屋；巴黎的拉普街［Rue de Lappe］、中国的戈壁滩［Gobi Desert］、保罗·埃尔利希在法兰克福的公寓或雨中的纽约；机器和动物，或者爱德华·G. 罗宾逊［Edward G. Robinson］和吉米·卡格尼［Jimmy Cagney］。所有这些客观存在的物和人，都必须被组织起来，构建一件艺术品。编排它们的方式多种多样（这里所说的“编排”当然包括化妆、灯光和摄影等工作），但绝对不能脱离这些实物与真人。从这个观点来看，企图让物质世界屈从于一种艺术的预先风格化［artistic prestylization］的尝试，就像在电影《卡里加 123
里博士的小屋》（1919年）（图12）中展现的具有表现主义风格的布景，只不过是一场令人激动的实验，对电影发展的总体进程影响甚微。在面对现实之前就预先对现实进行风格化的处理，就意味着逃避难题。所谓的难题就在于：要操纵和拍摄一个非风格化的现实，最终使之成为有风格的作品。电影的这一任务，无论在合理性还是难度方面，都不亚于那些更古老的艺术所承担的任务。

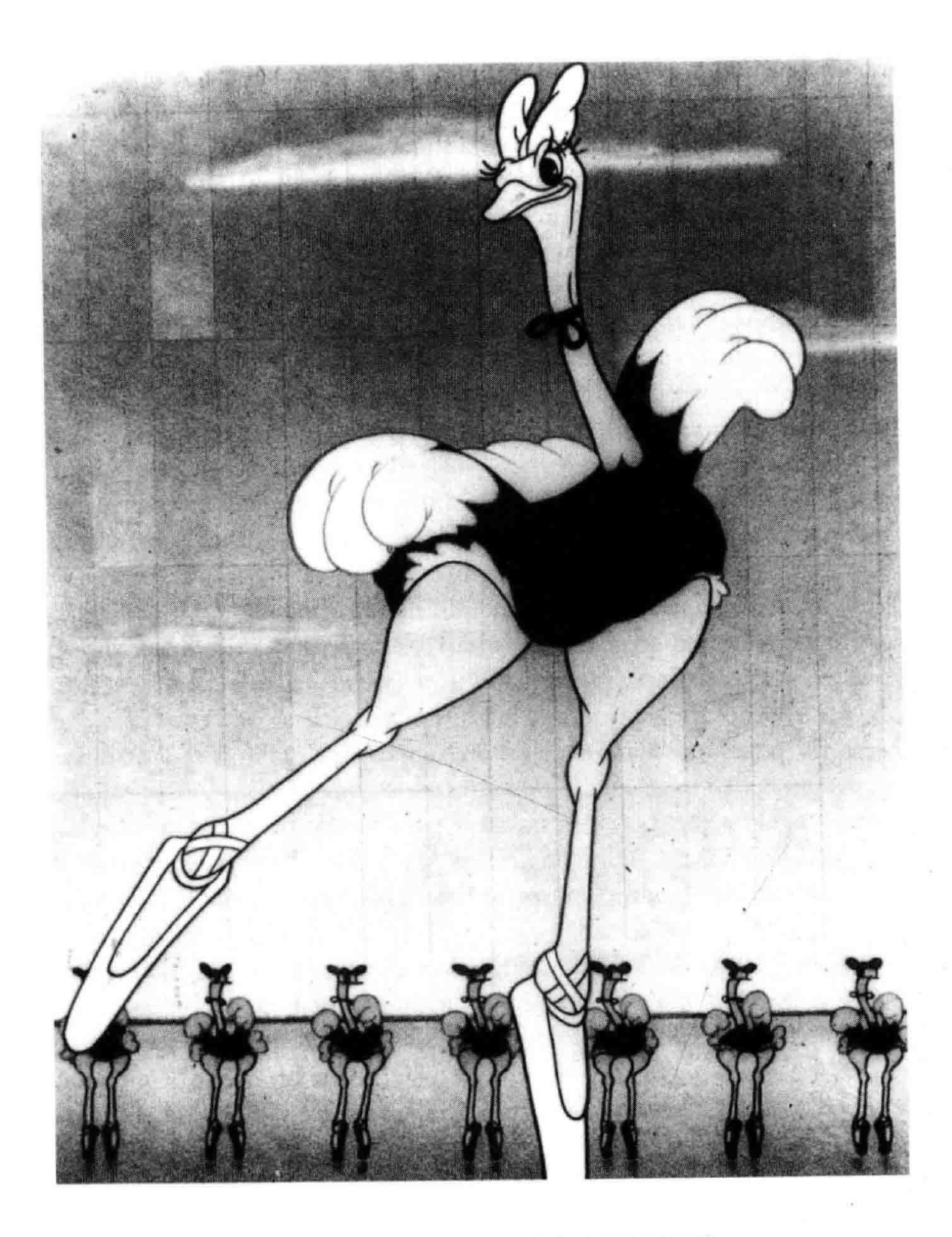


图13 庞奇埃里，《幻想曲》中的《时间的舞蹈》
（柏林，德国电影基金会），参见本文注释1

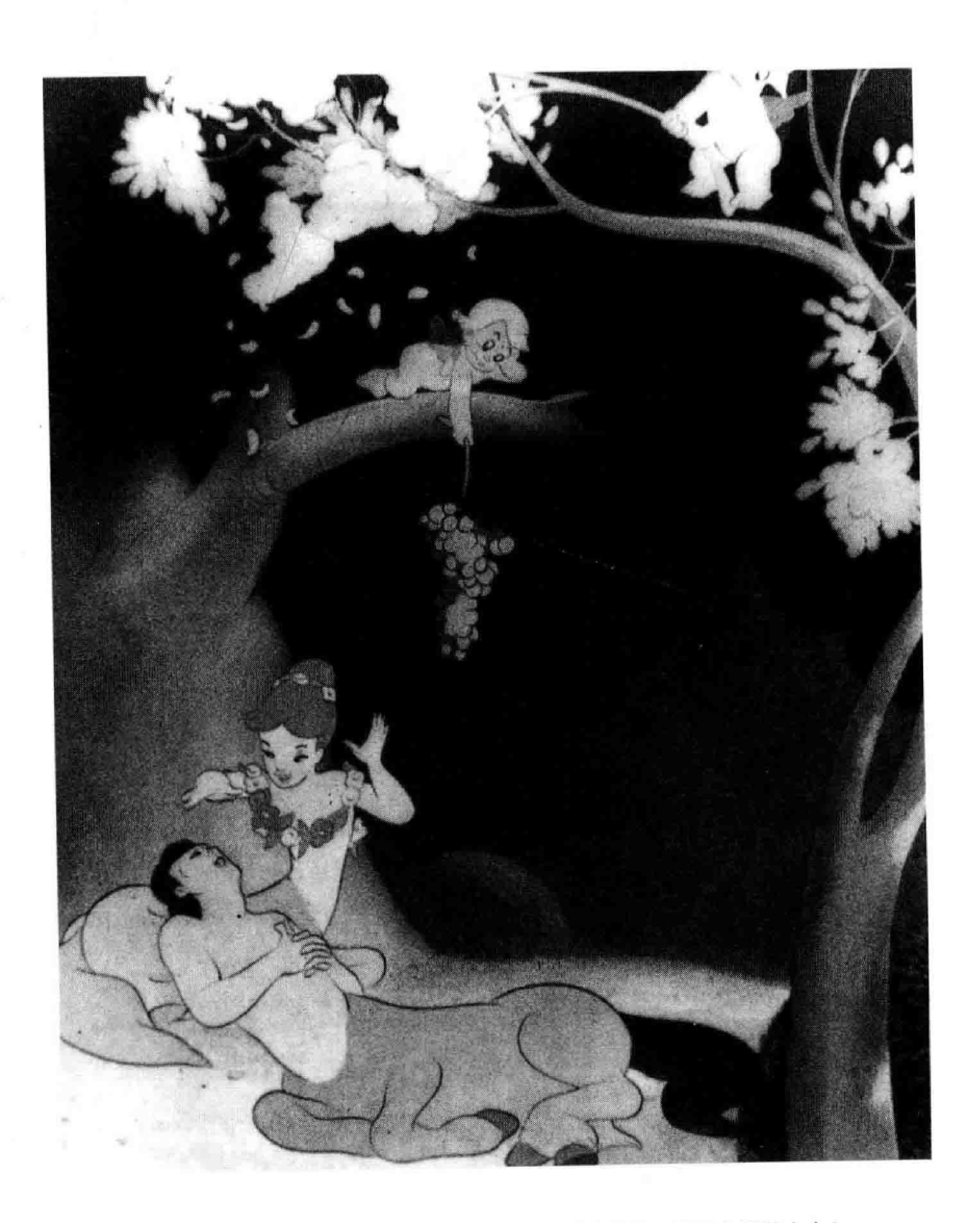


图14　贝多芬，《幻想曲》中的《田园交响曲》（柏林，德国电影基金会），参见本文注释1



图15 《卡萨布兰卡之夜》（柏林，德国电影基金会），参见本文注释2

劳斯莱斯汽车散热器的观念先例 129

一

英国抒情诗人托马斯·格雷［Thomas Gray］曾这样描述英国人："能显示 131
他们在享乐之事上的原创才华的唯一证据，就是他们的园艺栽培和土地规划技能。"我们虽然不必像格雷把话说得那么极端，却也不得不承认：英国对欧洲艺术最大的贡献之一，就是"花园革命"［Garden Revolution］。从18世纪20年代开始，英式花园取代了先前规整的意大利—法国式花园。在所有语言中都有所谓"英式花园"的表达：德语的"Englischer Garten"，法语的"Jardin Anglais"，以及意大利语的"Giardino Inglese"。[1]

园林的"规整"［formal］风格在勒·诺特尔［Le Nôtre］设计的凡尔赛宫中达到了顶峰。这一风格将人类所构思的那个小宇宙的有限性和秩序感傲慢地强加于无穷尽且不规则的大自然之上——这个小宇宙是从大片户外土地中切割出来（隔离开来）的，被理性地组织为一个几何图案式的布局：适合马车们庄严行进、骑手们欢呼雀跃，而非个人孤独漫步的林荫大道；仿效东方地毯时尚的花圃；被小心修剪成立体形状的乔木和树篱；会引发拓扑学中匀整问题的"迷宫"；有着水池和灌溉渠那样齐整规则轮廓的水体（图1）。

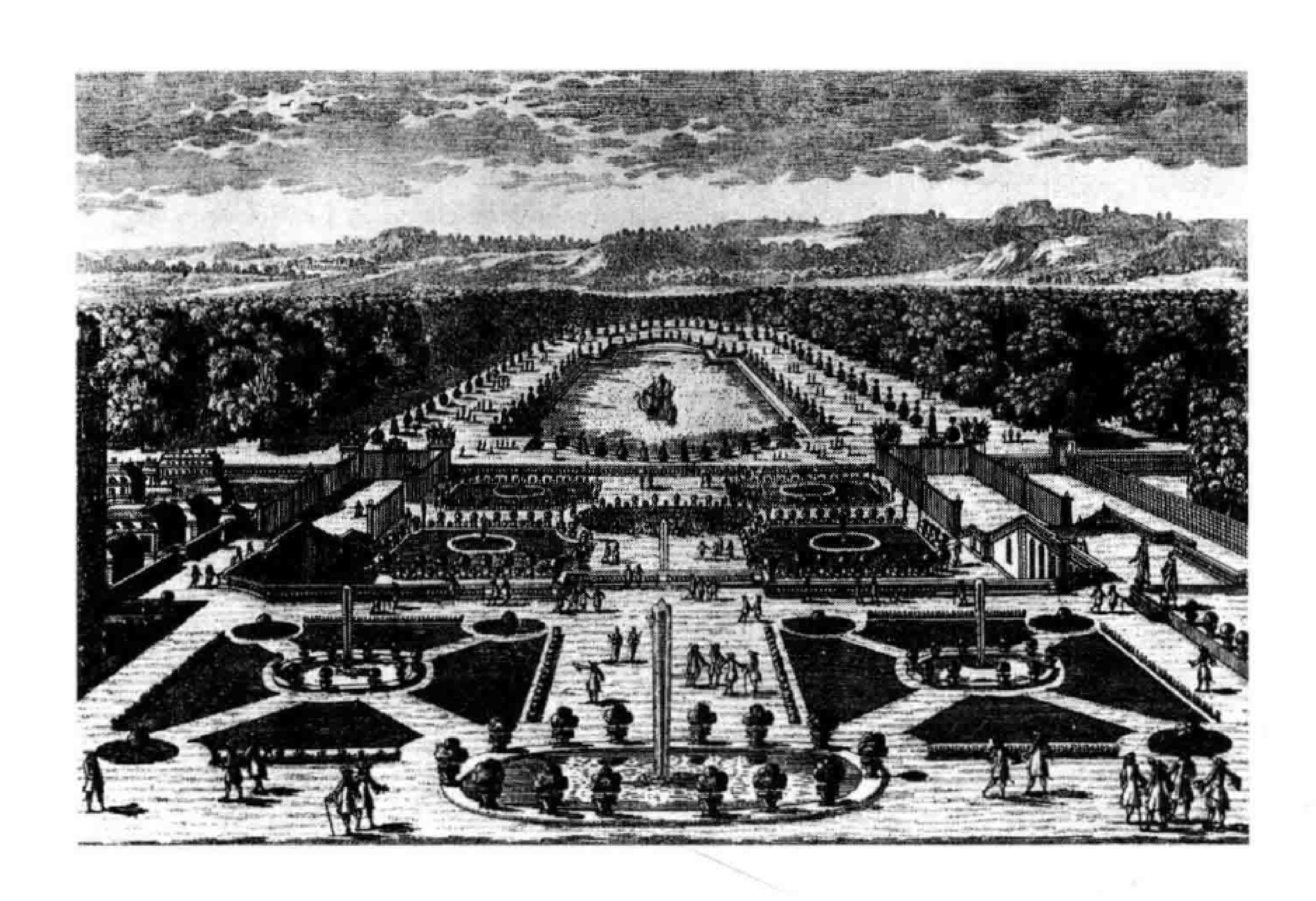


图1 凡尔赛宫花园，由皮埃尔·阿维林制作的版画（约1770年）

沙夫茨伯里［Shaftesbury］在《道德主义者》［*The Moralist*］（1709年）中似乎第一个强调了这种“剪裁过”的花园与未染尘嚣的大自然之间的基本对比。在自然中，“无论是艺术，还是人类的自负或任性，都未能破坏”上帝所造作品的“真正秩序”。“即使是粗糙的石头，”他觉得，“布满苔藓的岩洞，不规则的、未经雕琢的石窟，破损的瀑布，以及荒野本身一切可怕的景色，因为它们更能够代表大自然，也就更为引人入胜。大自然展示出的壮美华丽，是热衷于形式模仿的皇家花园所无法企及的。”直到后来，他又进一步指出花园自身是遵从“大自然的真正秩序”，而非与之相悖。勒·诺特尔曾经说过，好的花园看上去绝不能像树林；约瑟夫·爱迪生［Joseph Addison］在1712年的《旁观者》［*Spectator*］杂志中，描绘了一幅理想花园的图景，这花园符合“未经雕琢的自然”的法则（七年之后，诗人亚历山大·蒲柏［Alexander Pope］也表达了相同的看法）。与人工培育的植物相比，爱迪生更喜欢野花。他觉得“不晓得遇见的下一棵树会是苹果树、橡树、榆树，还是梨树”，是一件令人愉悦之事。他“宁愿看到一棵树枝繁叶茂，满是杈桠，而不愿见它被修剪成精确的形状”。他“不由得这样想象：与最精致花圃中的所有小迷宫相比，一座鲜花盛开的果园，看上去要美好宜人得多”。

将一座花园想象为一片“未经雕琢的自然”，这在用词上当然是自相矛 133
盾的。乔舒亚·雷诺兹爵士［Sir Joshua Reynolds］在他的《关于艺术的演讲》［*Discourses on Art*］中富于洞见地指出：“如果像许多人以为的那样，真正的品味就必须将艺术的所有面貌，或人类足迹的一切踪影都驱逐出去，那么，它就不再是一座花园了。”[2]因此，他更倾向于将花园定义为“打扮得体的大自然”［Nature to advantage dress’d］。正是这一观念（蒲柏曾极好地表达了这一观念，他告诫园丁“要将自然女神当作一位端庄的美人来对待，既不要把她打扮得花枝招展，亦不能任其一丝不挂”）[3]影响了18世纪英国最出色的园艺家们的实践：从斯托［Stowe］花园最初的设计师布里奇曼［Bridgeman］（所谓“隐篱”［Ha-ha］的重要发明要归功于他；隐篱是一种暗墙或隐藏的篱笆，它把花园圈围并加以防护，但又不会在视觉效果上将之与周围的原野阻断、隔



图2 斯托花园，白金汉郡，斯托流派



图3 斯托花园，鸟瞰图，白金汉郡，斯托流派

离），到“真正的现代园艺之父”威廉·肯特［William Kent］（他完成了斯托花园的最终方案，并设计了邱园和肯辛顿花园［Kew and Kensington Gardens］。霍勒斯·沃波尔［Horace Walpole］在他的《现代花园随笔》［*Essay on Modern Gardens*］中说，“穆罕默德［Mahomet］想象出一个“极乐世界”［Elysium］，但肯特创造了许多［极乐世界］”），一直到兰斯洛特·布朗［Lancelot Brown］（“万能”布朗）——他主导了整个园林设计，直至1783年去世（图2、图3）。

可是，即便“打扮得体”，自然仍旧是自然。新的英式花园里有起伏的草地，有看似不经意、实则精心布局的树丛，有池塘和小溪，还有蜿蜒曲折的小径（“大自然拒绝笔直的线”，肯特使这句话成为一条公理）。规整的花园试图压制的那些“自然”要素正是英式花园所要保留和突出的：如画般的生动变化、惊奇，明显的无穷无尽感（“他做到了一切，”蒲柏说，“令人愉悦地混淆／制造惊喜，不断变化，隐藏界限”）[4]；以及随之产生的一种力量——一种吸引人们情感，而非迎合客观感与理性秩序的力量。亨利·霍姆［Henry Home］（凯姆斯勋爵［Lord Kames］）在《批评的元素》［*Elements of Criticism*］（1762年）一书中坚持认为，花园比建筑更为优越，因为园艺家通过向我们呈现一系列各异的景致，能够唤起无限丰富的情感，而建筑师所能激发的情感仅仅限于对优美和壮观的慨叹。[5]新的英式花园所具有的这些情感潜能会引发一种彻底的多愁善感情绪，这一点充分显露于亚历山大·蒲柏的文字当中。这是蒲柏写给约翰·盖伊［John Gay］的一段话，当时蒲柏在特威克纳姆［Twickenham］营建的著名花园刚刚竣工——这正是凯姆斯勋爵那本书出版的40年之前。盖伊向他道贺，蒲柏回复道：

啊，亲爱的朋友！这是真的——你的爱人们知道这一真相——
我的华厦高耸，我的花园茂盛，但一切只是徒劳无功……
136 灰色的花圃，深浅不一的树荫，
清晨的凉亭，夜晚的柱廊，
不过是借这些柔软的憩息之地，安顿我忧虑的心灵。

叹息，无人倾听的叹息，就任其消散在掠过的风中？

就像幽拘之地一只被击中的鹿，

倒地而亡，箭射中了心脏。

套用蒲柏自己的话来说，在这样的文字里的确闪耀着“一种存在于你自身的光芒，你必须自己去发觉它／建筑设计师，无论伊尼戈·琼斯［Inigo Jones］，还是勒·诺特尔，都无法给予你”[6]。

二

从整体而言，“现代”花园是“囊括万物的地球”的象征，难怪它从一开始就不可避免地带有众多建筑特征（小神庙［tempietti］、装饰性的小品建筑［follies］、塔、桥，甚至是人造废墟），这些建筑的风格折射出各种各样的“品味”——从古典的或仿古典的风格，到“埃及”风格、“中国”风格（图4）、“哥特式”风格或者“乡村”风格。由此我们也许会记起，哥特式风格就被认为源自“未染尘嚣的大自然”——人们相信它的尖拱、非柱状的支撑以及卷曲的花饰窗格，都是从未经修剪的树木中提取的元素。然而，在这一时期，无论是在市镇还是乡村中，那些严肃的世俗建筑都被一种趋势所主宰，这一趋势与主观性、情感化的风格背道而驰，那就是“帕拉第奥古典主义”［Palladian classicism］。这种“帕拉第奥主义”[7]是由伊尼戈·琼斯（蒲柏将他与勒·诺特尔相提并论）开创的，它曾短暂地被克里斯托弗·雷恩［Christopher Wren］（1632—1723年）与约翰·范布勒［John Vanbrugh］（1664—1726年）那种更为巴洛克的倾向所干扰。就在“花园革命”兴起的同时，“帕拉第奥主义”也得以复兴。而复兴“帕拉第奥主义”并使之教条化的，正是发起“花园革命”的那些圈子里的杰出人士。

这些圈子中最重要的一个就是第三任伯林顿伯爵［Third Earl of Burlington］亨利·波义耳［Henry Boyle］（1694—1753年）的圈子。波义耳是数不胜数的

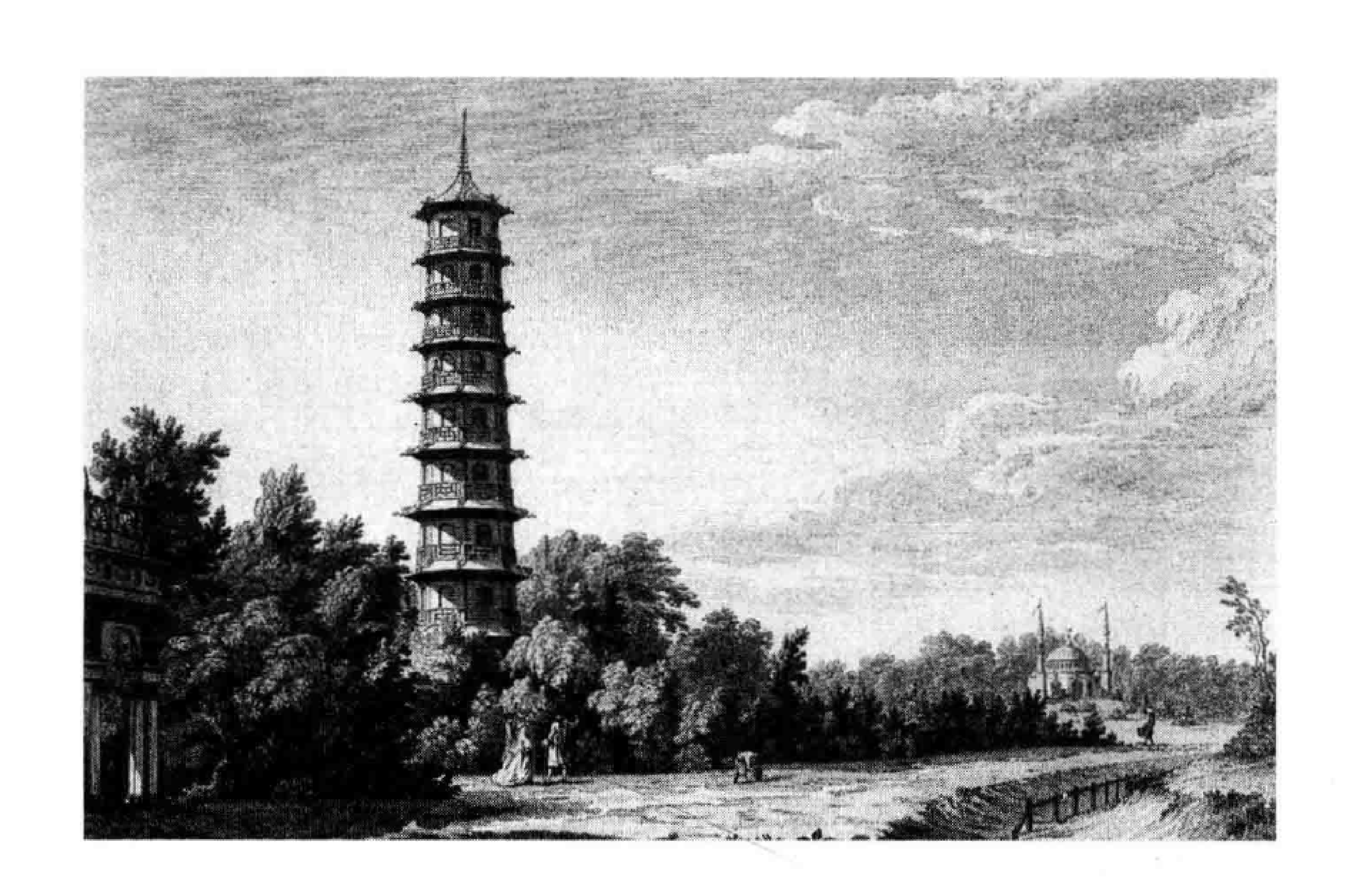


图4 邱园里的中式宝塔（伦敦，大英图书馆）

高度仿古典建筑的设计师和／或精神领袖［spiritus rector］(他在市内的寓所就是与导师科伦・坎贝尔［Colen Campbell］合作修建的，而后者是《不列颠的维特鲁威》［*Vitruvius Britannicus*］的作者)，他非常欣赏伊尼戈・琼斯，购买了琼斯位于切尔西［Chelsea］的博福特宅邸［Beaufort House］破旧不堪的大门并将之重新竖立。[8] 抱着对帕拉第奥［Palladio］的满腔热爱，波义耳踏上了前往维琴察［Vicenza］及其周边地区的特殊旅程。在那里，他全面考察了帕拉第奥的杰作，熟练把握了这位前辈大师的风格和技法。他还以自己收藏的一幅帕拉第奥的素描为蓝本，为好友韦德将军［General Wade］设计了住所。大约在此同时，他还以帕拉第奥的圆厅别墅［Villa Rotonda］为模仿典
范[9]，规划了自己的郊外别墅——奇兹威克［Chiswick］府邸（图5）。圆厅别 138
墅（图6）修建的年代比奇兹威克府邸早了175年，它的构造令人不由得回想起古罗马的万神殿。

奇兹威克府邸是一座朴素的帕拉第奥风格建筑，由伯林顿伯爵与威廉・肯特密切合作而完成。作为一名建筑师，肯特喜欢与伯林顿伯爵讨论古典知识，他所知道的甚至偶尔还超越了这位出身高贵的朋友。[10] 尽管如此，在进行室内装饰的时候，肯特却对明显的“巴洛克式”的创意发明情有独钟。此外，我们稍稍回想一下便可记起，肯特在同时代的园艺家中是最前卫、最先进的一个。如此一来，伯林顿伯爵的奇兹威克府邸，就像当时最重要的一些乡村宅邸一样，融合了两种倾向：其建筑采用的是一种坚定不移的“古典式”风格，而周边土地则以基本的现代方式加以处理。事实上，奇兹威克府邸的花园最初设计于1717年，当时采用的是一种严格的“规整”风格。直到1725年开始修建帕拉第奥风格的别墅时，才对花园尽可能地进行了“英式化”改造。

三

这一矛盾在英国建筑发展的下一个阶段继续存在，虽然有所改变，但本质上并未减弱。下一阶段的英国建筑风格主要由罗伯特・亚当［Robert Adam］

（1728—1792年）和他的兄弟们主导。这种“亚当式风格”［Adam style］——一个叫作雅克-昂日·卡布里耶［Jacques-Ange Gabriel］的法国宫廷建筑师试图将之发展为欧洲大陆的“路易十六风格”[11]——是一项成功的尝试，它将伯林顿和坎贝尔们推崇的正统帕拉第奥主义与范布勒的风格相调和，其结果被人们愉快地命名为“生动如画的古典主义”［picturesque classicism］：帕拉第奥主义被加以改造，以满足一种新的宜居性需求——在保持建筑庄严高贵的同时，营造温馨亲密的氛围。点缀室内的诸多古罗马装饰品丰饶优雅，赋予简朴的帕拉第奥风格建筑以生机与活力。当时，由于赫库兰尼姆古城［Herculaneum］的发掘，这些装饰品非常流行。

然而，就在罗伯特·亚当修建起诸如霍普顿庄园北阁［North Pavilion of Hopetoun House］（图7，1752年）[12]或阿什比城堡大礼堂［Great Hall at Castle Ashby］（1759年，此时他已经形成了特色鲜明的成熟风格）之类“古典式”建筑的同时[13]，他也设计了“哥特式”的桥梁、塔楼、“装饰性的小品建筑”和教堂（图8）。[14]亚当热衷于设计人造废墟。[15]他从对礼贤会教堂［Rhenish churches］的印象中（礼贤会教堂代表了罗马式与哥特式元素的混合，被不够准确地称为“莱茵的过渡风格”［Rheinischer Uebergangsstil］）汲取灵感，于1757年12月创作了一件幻想性的作品。这件作品就像19世纪设计的任何作品一样，生动奇特、华丽花哨（图9）。[16]

从1761到1770年这十年间，古希腊与伊特鲁里亚的花瓶装饰画［vase painting］得到了系统的开发考察，这一时期同时也出版了莪相［Ossian］的作品集和霍勒斯·沃波尔的小说《奥特兰托城堡》［*The Castle of Otrànto*］。“崇高”［sublime］这一术语——意味着对形式美感和理性认知既定标准的超
144 越——开始从文学和自然风景领域转移到了艺术之中。其结果就是，以冷静的古典主义风格著称的画家加文·汉密尔顿［Gavin Hamilton］受到了一大拨艺术家的反对，这拨艺术家专攻具有高度情感煽动性、常常故意惹人生厌的题材。[17]英国人将“崇高”的标签贴在了米开朗琪罗的身上，声称是他们将这位大师从欧洲大陆学院派们的责难、贬低中拯救了出来。[18]

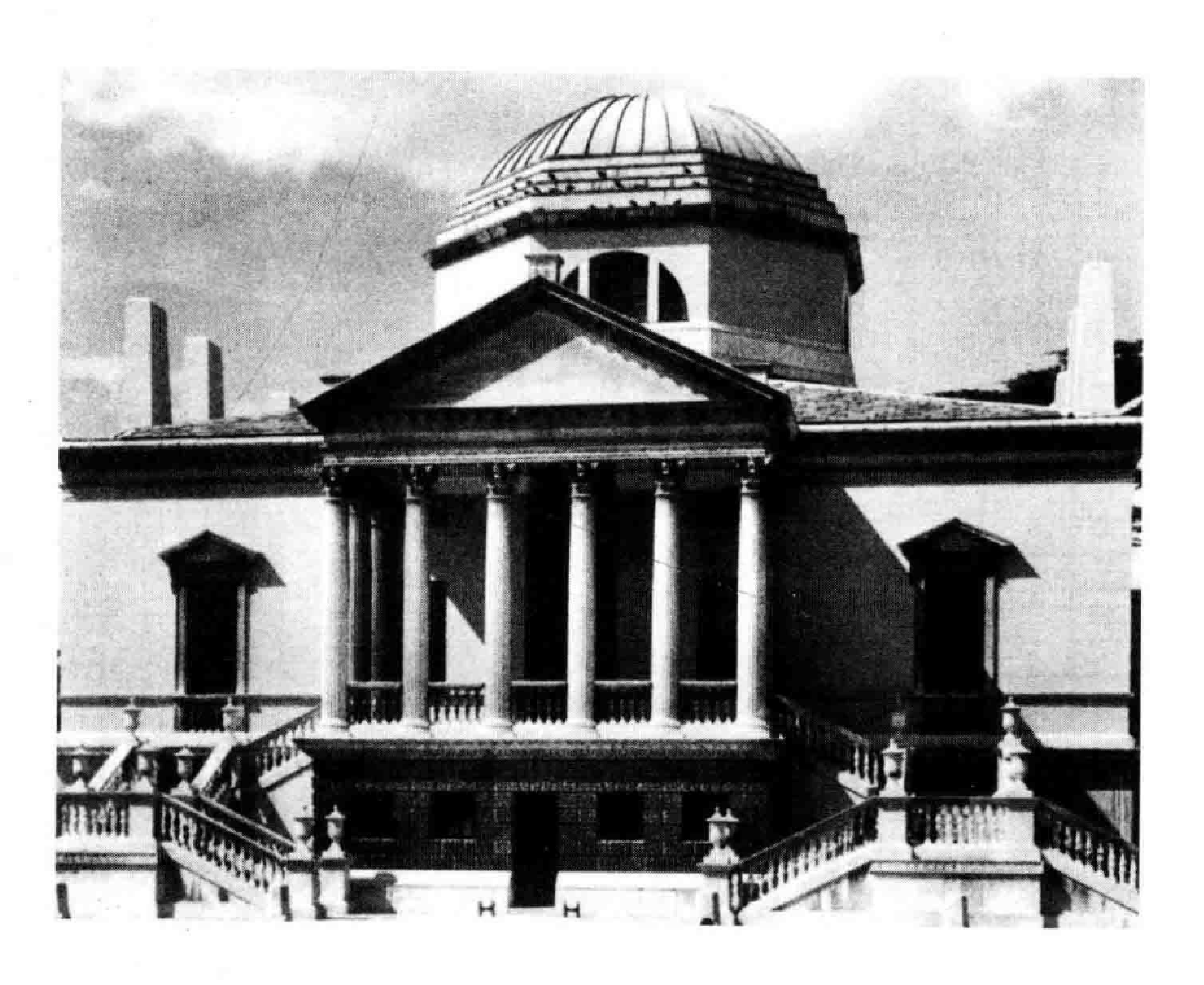


图5 奇兹威克府邸，奇兹威克，米德尔塞克斯郡（德国国家艺术图片档案馆）



图6　圆厅别墅，维琴察（德国国家艺术图片档案馆）



图7 约翰·亚当与罗伯特·亚当，霍普顿庄园（伦敦，考陶德艺术学院）

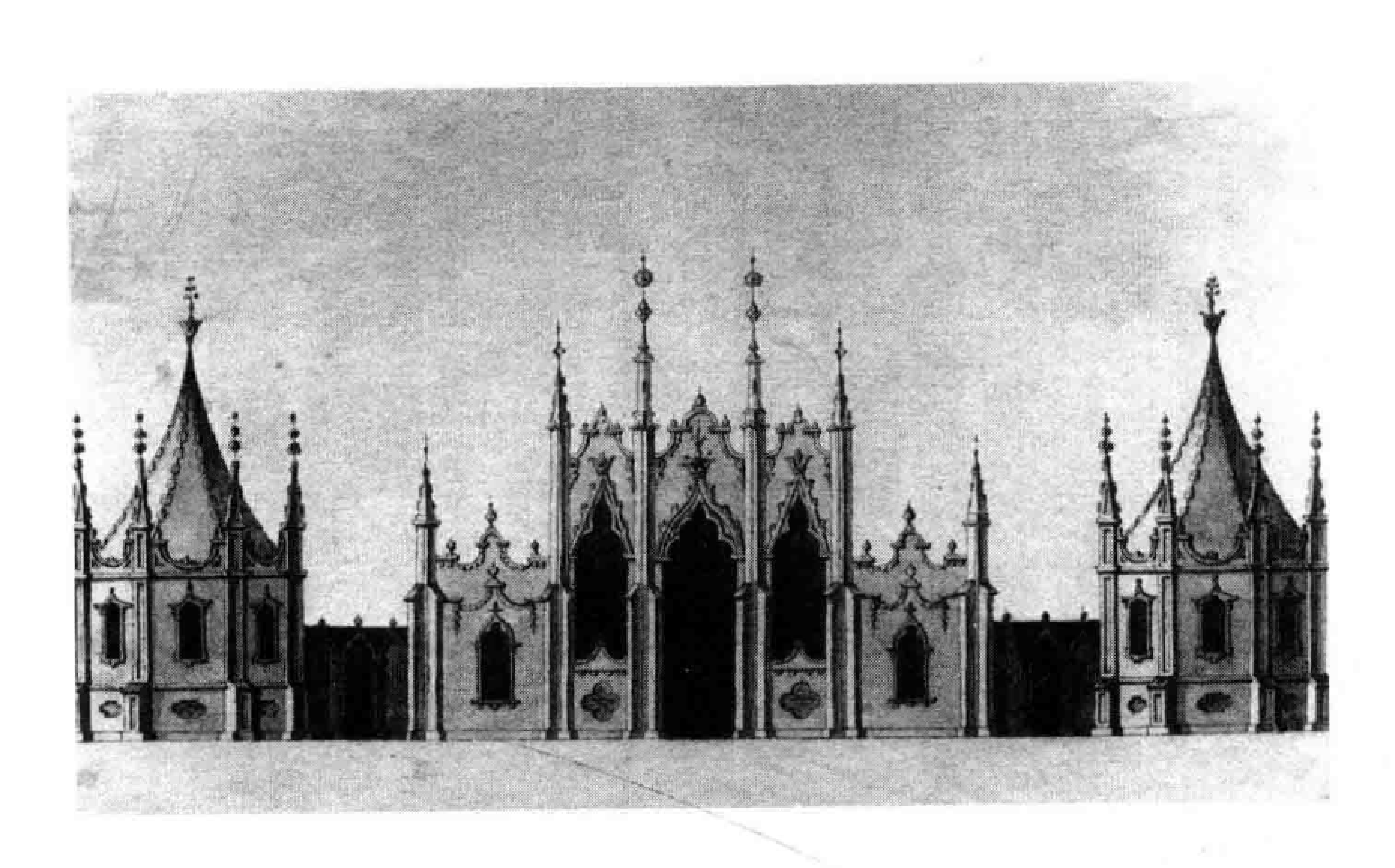


图8　罗伯特·亚当，装饰性小品建筑的手绘稿（私人收藏）

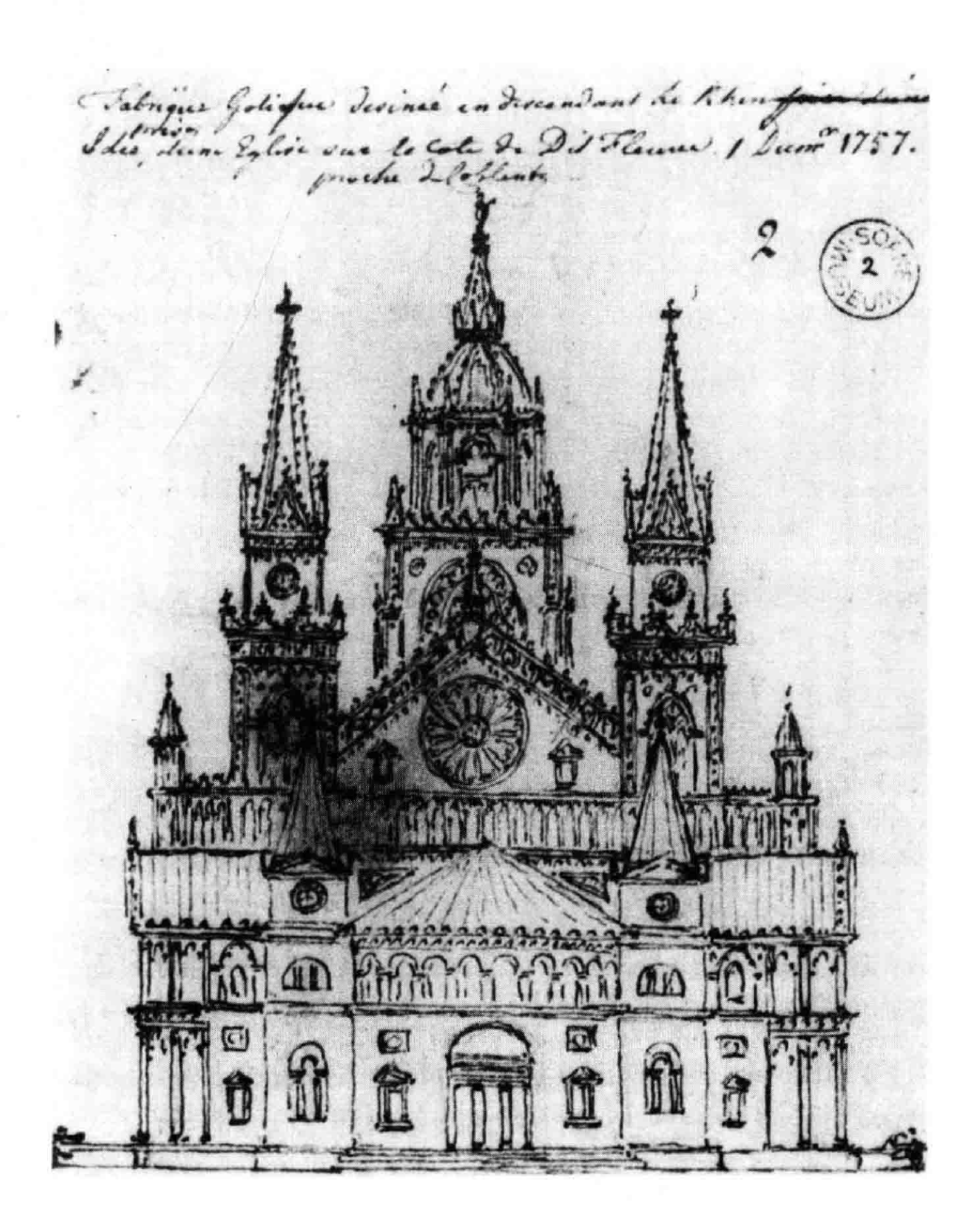


图9　罗伯特·亚当，幻想性的中世纪建筑（伦敦，约翰·索恩爵士博物馆）

简而言之，与欧洲大陆的文学艺术发展情况相比，18世纪的英国同时处于一右、一左的两极：一端是极其规整的理性主义，倾向于从古典时代的遗产中寻找支持；与之截然相对却共存共生的另一端是一种高度主观化的情感主义，从幻想、自然和中世纪的过往中汲取灵感，这些灵感来源，如果用一种更好的表达方式来形容的话，可以被称作“浪漫主义的”[Romantic]。这种对立原则之间的矛盾贯穿于整个英国艺术与文学的发展历史之中。与之类似的情形是：在英国，社会生活与制度受到传统和习俗更为严苛的控制，但与其他任何地方相比，个人的“怪癖”却被给予更多的包容空间。

四

最令人印象深刻且引人入胜的英国发明之一，举例来说，就是1250年左右这部插图手抄本页边空白处那些自娱自乐的滑稽小人们（图10）。[19] 这些小人们是基于寓言或牧师们的说教故事创作的，但灵感往往源自真实经验或纯粹想象，他们是贺加斯[Hogarth]、罗林森[Rawlinson]以及杰罗姆·博施[Jerome Bosch]画作中奇特人物的先兆。他们种类齐全，有从敏锐地观察现实中提取的形象，也有怪诞不经的、粗俗下流的、变幻莫测的形象。当他们渡过英吉利海峡，便在邻近地区——也就是法国东北部和荷兰——受到了热烈欢迎，并得以发展。欧洲大陆的艺术家们——特别是那些像伟大的让·皮塞勒[Jean Pucelle]那样将这种新时尚加以改造，以适应法国宫廷精致趣味的艺术家们——试图在呈现模式上将页边滑稽小人们的风格与书中主要图画的风格相调和。然而，在英国，我们却能观察到一种尖锐的二元对立。在一些相同流派画家的作品中，有时甚至是在同一部手抄本中，我们会看到：一方面，页边的滑稽小人们活力四射，生机勃勃；另一方面，书中的主要图画却被一种近乎苦行僧般的拘谨感所支配。贝尔沃城堡[Belvoir Castle]的《拉特兰圣咏集》[Rutland Psalter]是为林肯伯爵[Earl of Lincoln]埃德蒙·德·拉西[Edmund de Laci]或德·莱西[de Lacey]（卒于1257或1258年）



图10 《拉特兰圣咏集》(伦敦，大英图书馆)

制作的。它是最早一部可确定年代的、呈现了成熟的滑稽小人们的手抄本。
146 书中有一幅《基督圣像》[*Christ in Majesty*]，比起同时期欧洲大陆创作的任何基督像，都要更加严格地形式化，也更加不可接近（图11）。[20]

在接下来的一个世纪中，英国在与法国对抗的克雷西 [Crécy] 战役、普瓦捷 [Poitiers] 战役中取得大捷，英语重新成为贵族、有教养之士和法庭使用的语言。[21]这个世纪在哥特式建筑的领域产生了三个重要的、近乎同时的发明创新。可以说，这三大发明概括了我们这里所讨论的两个对立原则：第一个发明代表了非理性的胜利；第二个代表了理性的胜利；第三个则代表了理性与非理性两者的共同胜利。

整个13世纪的英国建筑，和欧洲大陆的建筑一样，基本上被笔直的线条和“简单的”曲线（也就是圆弧）所主导。正是在英国，这些“简单的”曲线开始被“复合的”曲线所替代。其中的每一条曲线，由至少一个凸形元素与至少一个凹形元素融合组成。结果就形成了“装饰的”“流动的”，或者——用最通常、尽管不够准确的名称来说——“曲线的”[curvilinear] 风格。从大约1320年开始直到14世纪末，这种风格在英国流行开来，并且对欧洲大陆哥特式风格中“火焰式”[Flamboyant] 阶段的形成发挥了重要作用。[22]具有这种“曲线的”风格的例子有林肯大教堂 [Lincoln Cathedral] 的“主教之眼”（在1319年之后不久完成）[23]，霍顿 [Hawton] 教堂的东窗（1425—1450年），以及卡莱尔 [Carlisle] 大教堂晚些时间修建的东窗（据说，窗户上的曲线需要将不少于263个圆环形状精心布局[24]），等等。这些“曲线的”风格的建筑案例带给人一种有序的混乱感，堪比早期海岛装饰中那些“错综复杂却组织严密的细节”[25]。对早期海岛装饰朦胧模糊的回忆，或许真的在这类“曲线的”风格的花饰窗格的出现中发挥了一定作用（图12）。

然而，就在“曲线的”风格形成的短短几年之后，一种反向运动开始兴起。这种反向运动过度坚决地强调理性和冷静的头脑，以至它在英吉利海峡的另一端从未被接受，那就是：“垂直风格”[perpendicular style]。这一风格始自14世纪40年代，在威斯敏斯特宫 [Westminster Palace] 的圣斯蒂芬小教堂

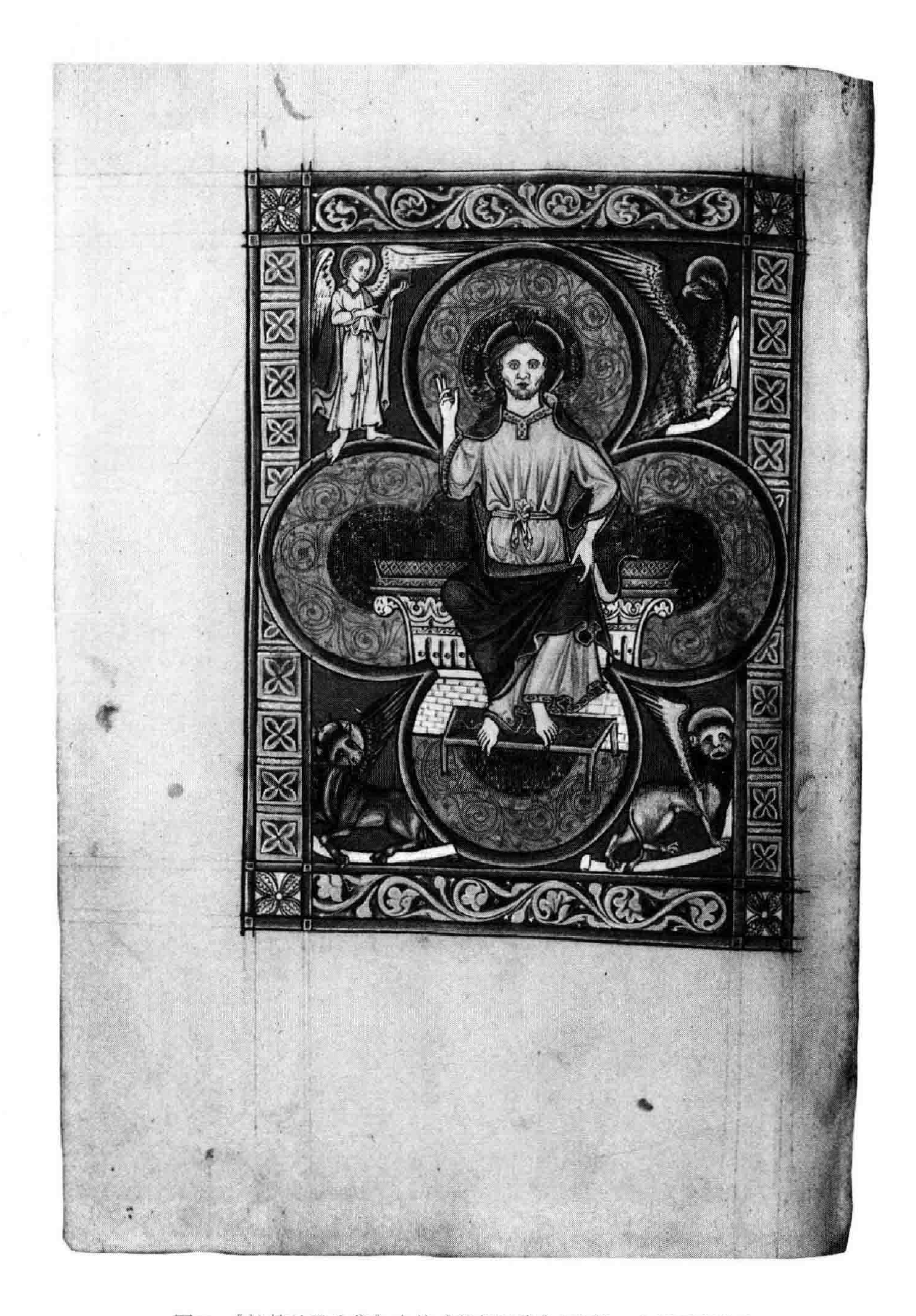


图11 《拉特兰圣咏集》中的《基督圣像》(伦敦，大英图书馆)

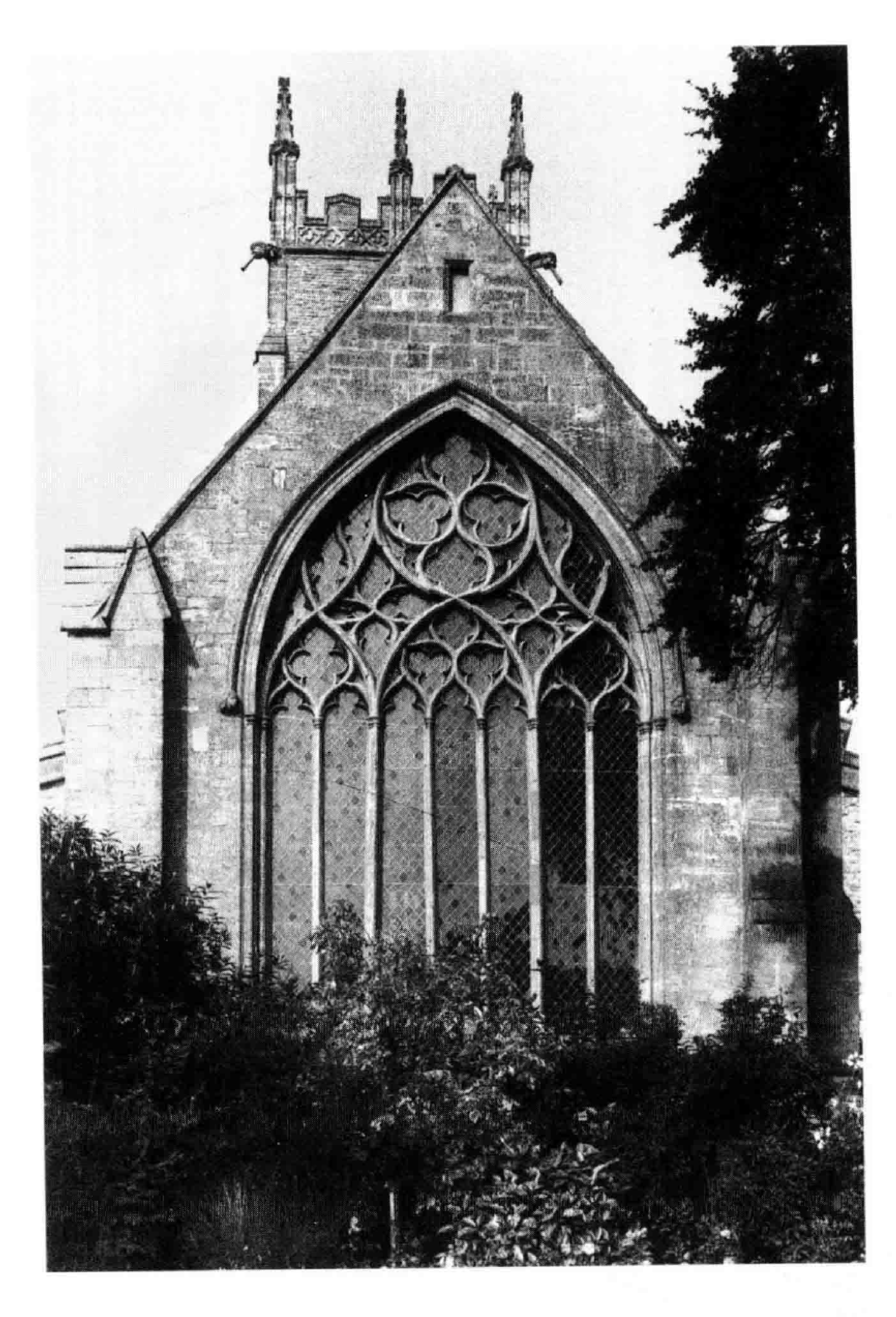


图12　霍顿教堂，诺丁汉郡，东窗（伦敦，考陶德艺术学院）

[St. Stephen's Chapel] 初露端倪，但它的全面发展还是体现在格洛斯特大教堂 [Gloucester Cathedral] 的唱经楼、南耳堂和回廊上。[26] 垂直风格的兴起是为了尝试以最小的努力和代价获得最大的窗户空间（这样一来“花同样多的钱就能得到多得多的窗户”）。除此之外，我相信还有一个原因，那就是为了遵从“极其规整的理性主义”的右翼倾向。在英国的土壤上，这一倾向偶尔会受到
抑制，但却从来也不曾消失。出于这两个原因，花饰窗格被简化成一个基本 149
上由矩形构成的统一格状物——唯一剩下的曲线就是三叶拱，它将每一个矩形转化成一个小“壁龛”的形状，使之适合于安置单个圣像（图13）。“曲线的”风格的花窗具有错综复杂的布局，以及被玻璃小心翼翼填满的不规则空隙，而垂直风格的花窗则是一大片玻璃，它被一个坐标系统巧妙地加以分割。不过，这两种风格共存了数十载，直到垂直风格最终获胜。在文艺复兴姗姗来迟之前，垂直风格始终占据主导地位。

上文提到的第三个发明与垂直风格同时出现（它也在欧洲大陆遭到了拒绝），那就是：扇形拱顶 [fan vault]。它会给非英国的观看者造成一种**颠倒的世界** [monde renversé] 的印象（图14）。[27] 扇形拱顶与标准的哥特式交叉肋拱 [rib vault] 不同，它并不是由大小不一的球面三角形（横向拱比纵向拱长，对角线的拱比横向、纵向拱都要长）构成的，而是由大小相同的倒圆锥形所构成。这些倒圆锥形可以通过将一根曲线（即“四心拱”的一半）围绕着垂直轴旋转而形成，可能装饰有呈放射状等距离排列的、长度相同的肋拱。正常的哥特式交叉肋拱在拱顶石处达到终点，而扇形拱顶的最高点却形成了高原式的表面，这一表面由圆锥形构成的基底所限定。为了使这种对正常情况的反转更加显著，英国的建筑师们喜欢从这些“高原”上故意降下巨大的垂饰，制造出一种类似钟乳石的效果（图15）。

然而，一旦剥去浮华的外表，深入扇形拱顶的基本构造中就会发现，这种怪诞，甚至颠三倒四的拱顶系统，与垂直风格教堂中墙壁和窗户的组织方式相比，具有同样的实用性与经济性。扇形拱顶通常会兼具垂直风格的组织方式，这种严格的系统性构造与其花哨奇特、极尽华美的外观形成了强烈的



图13 格洛斯特大教堂，唱经楼（伦敦，考陶德艺术学院）

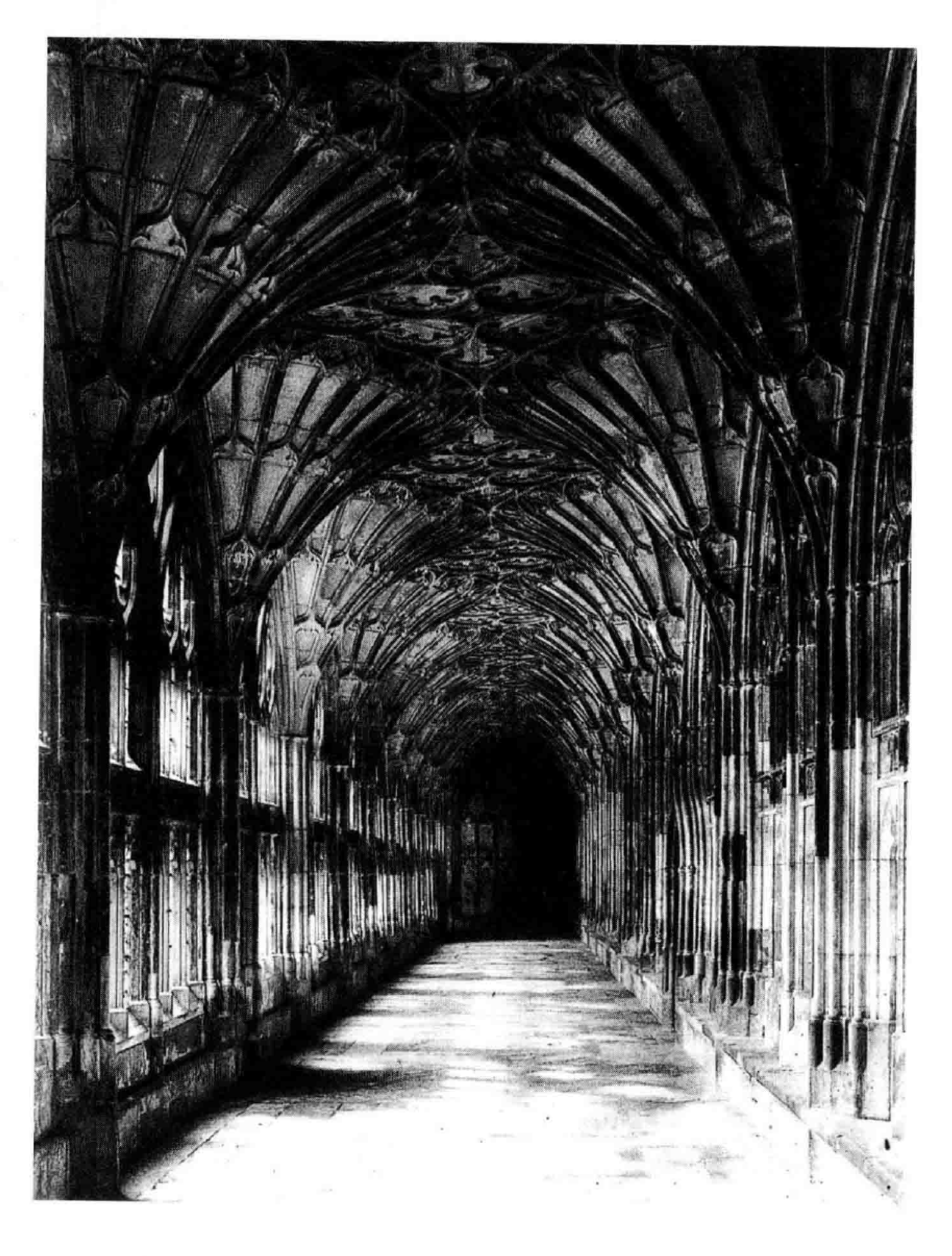


图14 格洛斯特大教堂，回廊，南部拱廊（伦敦，考陶德艺术学院）

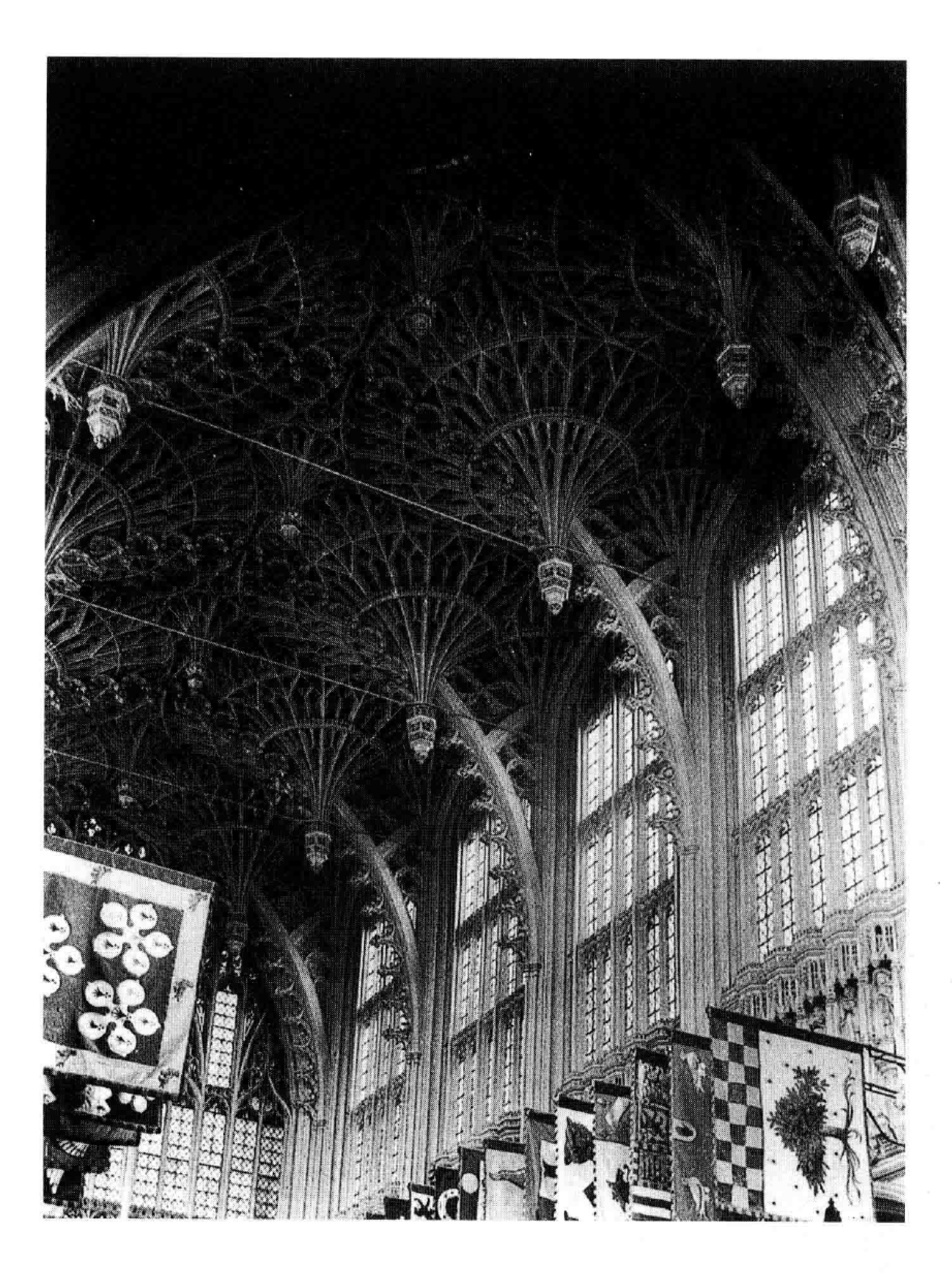


图15 威斯敏斯特大教堂，亨利七世礼拜堂（伦敦，考陶德艺术学院）

视觉对比。所有圆锥形的半径都有着相同的长度和弯曲度，因此，楔形拱石［voussoirs］的尺寸和形状也都是标准化的。圆锥形之间的表面可以用大而薄的镶板建造。扇形拱顶的整个系统相对扁平、轻盈，加之一个更为重要的事实——圆锥形与交叉肋拱截然不同，会施加一种向下而非侧向的推力；这两个要素结合起来，就大大减弱了一般哥特式拱顶中那种会引起变形的力量。其结果就是（即便在像亨利七世礼拜堂［Chapel of Henry VII］这样极端的例子中），扇形拱顶的运用使得一座教堂建筑可以最大限度地拥有窗户，并需要最少的扶壁支撑。

153 这种不可思议的实用主义（即使有时它会将自己隐藏在一个近乎自相矛盾的外观之下）是英国人性格中第三个非常重要的方面——一种既“浪漫”又保守的民族性格，这种民族性格因持有实用主义的世界观而闻名，且幸运地拥有一种擅长手工艺和技术发明的特殊天分。我们或许应该记住这一点：一方面，伯林顿、坎贝尔等人发展了正统的帕拉第奥主义，亚当等人发展出“生动如画的”古典主义，布里奇曼、肯特、布朗等人设计出现代的感性花园；可另一方面，纽科门［Newcomen］、考利［Cowley］、瓦特［Watt］等人设计并完善了蒸汽机，刘易斯·保罗［Lewis Paul］、哈格里夫［Hargreave］、克朗普顿［Crompton］和阿克莱特［Arkwright］开发了纺织机。

五

稍稍回想便知，一旦时机合适，英国艺术中那种理性或保守的倾向就会从古典时代的遗迹中寻求支持与滋养。帕拉第奥风格的复兴（或者说，一系列的复兴）是如此，海岛艺术的开端亦是如此。在海岛艺术萌芽之际，受到了地中海风格的影响，这种影响在诺森伯里十字架［Northumbrian crosses］和诸如《阿密亚提努斯手抄本》［Codex Amiatinus］、《林迪斯法恩福音书》［Lindisfarne Gospels］、《马赛克福音书》［Gospels of Maaseyck］等手抄本中都可以观察到。上述作品皆是北方试图在艺术中复兴一种人文主义的人之观念

而做出的最早尝试。然而，即便在这样的早期阶段，我们仍然能感觉到矛盾张力的存在：对立的一面是早期基督教形式（这些形式归根结底源自希腊化的原型）中那种被稀释过的古典风格；而另一面则是一种野蛮的、反人文主义倾向，这种倾向在装饰性的特征上尤为明显，它似乎根植于一种土生土长的凯尔特（特别是爱尔兰）传统。[28]

"爱尔兰"的名字引出了这样一个问题：我们怎样才能解释这种奇怪而持续不断的矛盾？正如我所说的那样，这一矛盾使得英国艺术，相对于欧洲大陆的发展情况而言，同时处于一右、一左之两极。这是历史学家们无法回答的问题——甚或根本没有资格提出——但却禁不住要暗暗沉思。首先，英格兰岛曾经非常脆弱，不断地被不同势力占领，但自从诺曼征服［Norman Conquest］之后，几乎不曾再受到外来攻击。它总是清醒地意识到自己与欧洲其他国家之间的"距离"。其次（因此），以下种族先后在英国人的民族结构中占据主导地位：前凯尔特的"伊比利亚人"［pre-Celtic "Iberians"］、凯尔特人［Celts］、盎格鲁-撒克逊人、北欧人［Norsemen］和诺曼人
154 ［Normans］。由此产生了被称为"疯狂的凯尔特幻想"与"日耳曼民族的深情与理智"两种倾向之间的持续互动（有一个事实除外，那就是，英语变成了一个由日耳曼语和罗曼语交融而成的独特复合物）。[29] 再次，不同于德国的主要领土，英国是被罗马人征服的；但与西班牙和法国不同的是，罗马人的征服并没有导致英国真正地"被罗马化"。"这座岛屿早期历史中最伟大的事实，"特里维廉［Trevelyan］说，"是一个负面的事实——那就是，罗马人未能像拉丁化法国那样，永久地将英国拉丁化。"[30] 第四，正如人们可能预想的那样，英国的基督教化并非源自法国，而是同时从两处开始：北部始自爱尔兰（早在430年左右，圣帕特里克［St. Patrick］就把基督教带到了爱尔兰）。563年，圣科伦巴［St. Columba］在爱奥纳岛［Iona］修建教堂，将基督教传到了苏格兰西部和英国北方的诺森布里亚王国［Northumbria］。南部直接源于罗马。圣奥古斯丁［St. Augustine］和塔尔苏斯的西奥多［Theodore of Tarsus］（前者自597年起担任坎特伯雷［Canterbury］大教堂的大主教，后者

自669年起担任相同职务）到达了罗马军队曾经的登陆之地——肯特［Kent］。他们两人不仅为英国带来了基督教信仰、神学知识和教堂音乐，还带来了纯粹古典知识的宝藏（西奥多甚至带来了古希腊的学问）。坎特伯雷学派［the School of Canterbury］可以与北方的学术中心如贾罗-威尔茅斯［Jarrow-Wearmouth］修道院和约克［York］大教堂媲美。当它蓬勃发展，迅猛激增之时，欧洲大陆尚未迎来加洛林王朝的复兴，其文化粗鄙野蛮，以至查理曼大帝［Charlemagne］不得不将英国约克郡的著名学者阿尔昆［Alcuin］延请入宫。正是在阿尔昆的帮助下，查理曼才完成了对罗马艺术和文化的**复兴**［renovatio］。

在英国，我们一方面可以看到一种凯尔特元素的强大混合体，无论教会还是世俗文化的那些中心区都偏爱夸张的风格、投入型的“非客观”运动和放纵无羁的想象力。然而，从另外一方面讲，我们又可以在英国看到，一种古典传统无与伦比的延续性。作为一个远离地中海、从未被整体拉丁化的小岛，这种延续性使得英国具有一种“隐形小屋”的特质。

这一切虽无法解释，但可能令我们在一定程度上理解，英国艺术与文明中独特的矛盾性，特别是英国人对待古代文物的奇特态度。在英国，古典传统曾经（而且在某种程度上现在仍然）被视为民族遗产的一部分，其重要性不亚于圣经。然而，它是只有特权精英才能进入的领域，无论在空间还是时间上都远离于可触及的现实。古罗马建筑的残余，在经历了入侵的盎格鲁-
撒克逊人肆无忌惮的破坏之后，幸存了下来，但从未像在意大利、法国甚至 155
德国西南部那样，成为日常景观中不可缺少的一部分。我们不难想象，英国人对待古物的反应要么是研究型的，要么是“浪漫化的”，抑或兼而有之。

英国艺术在第一个千年中受到了地中海艺术的最初影响，因此，直到考古学作为一门学问崛起之前，古代文物对英国并未产生多大的直接影响，也就绝非偶然了。[31] 但从另一个角度来看，在盎格鲁-撒克逊文学早期代表作之一的精彩诗歌《遗迹》［*The Ruin*］中，古罗马的遗迹（大概是坐落于巴斯［Bath］的那些）被阐释为一种对命运具有破坏性力量的象征，这种破坏力使

人类最引以为豪的努力化成瓦砾，但同时又满足了人们的审美感知。[32] 最终，在12世纪和13世纪初，我们发现了英国人在古典艺术领域的一种新尝试。与法国和意大利的“原初型文艺复兴”[proto-Renaissance]不同[33]，英国并非将古典艺术直接吸收，而是采取了一种最有趣的混合方式，将鉴赏家的眼光、收藏者的热情与古物专家的学究气融为一体。可若从欧洲大陆的角度来看，这些都显得非常落伍、过时。

克莱尔的奥斯伯特[Osbert de Clare]作为斯蒂芬国王[King Stephen]（卒于1154年）的特使前往罗马访问，他对提图斯凯旋门[Arch of Titus]上的大理石图画大为倾倒，因为这些图画“千百年来没有任何破旧老化的痕迹”[nulla temporisvetustate per saecula senescentes][34]，他希望能为圣埃德蒙[St. Edmund]也树立一座相似的丰碑。1511年，布洛瓦的亨利主教[Bishop Henry of Blois]在罗马逗留期间，购买了大量古典雕像。这些雕像“是异教徒们在微妙灵巧、耗时费力却不够虔诚的错误中所创造的”。他将雕像转移到了位于温彻斯特[Winchester]的主教宫[Episcopal Palace]。这位主教是卡尔顿勋爵[Lord Carleton]和埃尔金勋爵[Lord Elgin]的一位落伍的祖先，在罗马人眼中，他就是个典型的英国怪咖。[35] 一名来自牛津的名叫格里高利斯[Gregorius]的教师来到罗马（约1250年），在欣赏和测量古典建筑的时候，他对一座维纳斯雕像一见钟情。尽管雕像与他的住所隔着相当远的距离，但她身上的“神奇说服力”仍促使格里高利斯一次又一次地前去拜谒。[36]

六

在早期的拉丁语写作领域中，英国也出现了两种截然相反的现象。据我所知，此二者在欧洲大陆均没有真正的类似现象。其中一种由以强烈激情和刻意晦涩为特征的文本所构成。我们或许会忍不住将这样的晦涩与吕哥弗隆[Lycophron]的《亚历山大》[*Alexandra*]中那种“奇异不真实的黑暗”[chimerical darkness]加以比较，倘若不考虑这样一个事实的话，那就是：它

们所呈现出的晦涩模糊就本质上而言是全然不同的。吕哥弗隆笔下的卡珊德拉［Cassandra］说出的那些黑暗话语在现实中是完全理性的，只是被正确地 156
浓缩为三音步抑扬格［iambic trimeters］的形式。措辞稍有些矫揉造作但却完全正常，只有在过度使用迂回遁词的情况下，方显得朦胧晦涩、高深莫测。打个比方，这就好像一位现代作家，若想告诉我们这样一个事实——莫扎特于1756年出生在萨尔茨堡［Salzburg］，就在同一年，腓特烈大帝［Frederick the Great］挑起了“七年战争”——却采用这样一种表达方式：当“俄耳甫斯”［Orpheus］（希腊神话中的音乐天才，指莫扎特）再次现身于“盐堡”（萨尔茨堡的德语意思为“盐堡”）之时，“和平之君”（指腓特烈大帝）拿起了利剑。7世纪英国文学中那种过分倾泻的情感则与吕哥弗隆的作品完全不同，这一点从《西部群岛演说辞》［*Hisperica Famina*］以及在博比奥的乔纳斯［Jonas of Bobbio］所著的《圣科伦巴努斯之生平》［*Life of St. Colombanus*］开篇插入的《关于爱尔兰的描述》［*Description of Ireland*］中就可见一斑。[37]

在这两个例子中，文本的主题由非常真实且主观的经历所构成。《西部群岛演说辞》描述了伟大学者们的一次激烈争论，作者本人扮演了英雄角色的一场血腥战斗，学校中的一天（开篇描绘了生命在清晨的觉醒，令人印象深刻），一次沉船事故，等等。《关于爱尔兰的描述》完全致力于再现爱尔兰海在日出与日落时那种令人惊叹的危险和美丽。这些文本中的晦涩、模糊完全源自强烈的情感，古怪的言语和声音，大胆的意象，不羁的韵律（《西部群岛演说辞》采用了一种狂想式的散文体，其自由的音步让人隐约联想起《关于爱尔兰的描述》中的六音步诗行），杂乱的语法，以及最重要的，一种火热、浮夸的语言——这种语言将拉丁语的词汇与希腊语的、“西班牙语的”以及自由创造的词汇相混杂。即便在翻译中，当我们用正常的英语来表达所有这些奇异古怪的词汇时，仍然能产生意想不到的效果；而在拉丁语的原文中，那简直令人惊叹——“这座岛屿”，《圣科伦巴努斯之生平》中插入的诗歌中这样描绘道：

等候着太阳神提坦［Titan］的安排，而此时世界在转动，光芒陷入西方的阴影中——大海，拥有无边无际的浩瀚巨浪，色彩可怖的无底深渊，无处不在的丰盈浪花。它身着白色的闪亮长袍（面纱［peplo kana］），有着蓝色的宽阔脊背，对人类的隐身之所发起猛烈的袭击，哪怕那隐身之所在地球上最遥远的海湾，在布满泡沫的海岸。我们熟知的海湾并未觉得受到折磨，海湾里温柔的航船对颤动的海水充满渴望。在大角星［Arcturus］稠密的光线中，黄褐色的太阳神提坦降临在这些土地上，然后移动，旋转，前往世界上其他地方。在东方，他随着北风奋力向上，在重获新生之后，把美好的光芒归还给世界，并将自己的火焰广泛撒布于颤抖的天空。因此，提坦在不断行进中，按时抵达白天与黑夜的所有预定岗位，用光明点亮地球，令世界散发热气、变得可爱。

157 在朗读这首早期诗歌的时候，我们会不由自主地联想起莪相和威廉·特纳［William Turner］，还有关于“崇高”的著名定义。1693年，约翰·丹尼斯［John Dennis］这样描绘“崇高”的含义：“关于所有这一切的感觉（即穿越阿尔卑斯山脉的一场危险而美丽的旅行）在我心中引发了不同的触动，一种欢喜的恐惧，一种恐惧的欢喜，与此同时，我感到无限满足，不禁战栗发抖。”[38]这首早期诗歌预兆了千年之后纯正的英国式“浪漫主义”的出现。

然而，生产出这样辉煌的意象派诗歌的时代却同时屈服于一种尽可能不浪漫的冲动，那就是，对古典韵律学近乎沉迷的兴趣。“盎格鲁-撒克逊人，”雷比［Raby］写道，“似乎一心只想着音步（英诗中重读与非重读音节的特殊性组合叫作音步）中那些呆板的方面。”甚至在他们自己诗歌的框架内，他们仍“喜欢描述所使用的音步”[39]。正如圣科伦巴或马梅斯伯里的奥尔德赫姆［Aldhelm of Malmesbury］这样的作家们，一方面常常纵情使用极其晦涩的语言，让人联想起《西部群岛演说辞》和《关于爱尔兰的描述》；可另一方面，他们不会忘记告知读者自己所使用的音步——无论是双足对韵［versus bipedales］[40]，还是精心构思的六音步诗行。[41] 7世纪欧洲大陆的作家，譬如图

卢兹的维吉尔［Virgil of Toulouse］（大约活动于630年？），暴露出对古典诗律的真正无知[42]，而盎格鲁-撒克逊的圣比德［Bede］在其后不久完成的《诗歌音韵艺术》［*De arte metrica*］却对古典韵律学做了既专业又合理的介绍。他在书中正确地定义了各种不同的古典音步，同时承认与纯粹、简单的音步［modulatio cum ratione］相比，韵律［modulatio sine ratione］甚至更加重要。几个世纪以来，这部书都享有名副其实的盛誉。[43]

七

英国文化的这种二元性在一些中世纪的文本中表现得特别明显。那些文本用纯粹描绘性的方式记录，或试图记录对艺术品的观感。据说，英国的这类资料，特别是12世纪的那些，与欧洲大陆的同类文献相比，其中的描述要“生动得多”。[44]这种说法相当正确，不过需要详加论述。

首先，这类文本，无论是以散文或诗歌体创作的，都显示出一种令人吃惊的能力：常常能识别出艺术品的不同风格，并加以分析。这堪称现代艺术史家工作的前身。或许英国文明的岛国性（同时面对凯尔特的爱尔兰和罗马或罗马化的欧洲大陆）也推动了这种能力的产生。

当要描述一座德国教堂（温普芬［Wimpfen im Tal］的圣彼得教堂［St. 158
Peter］，图16）的两个部分——早期罗马式风格的西侧建筑和哥特式中殿——之间的差异时，一个欧洲大陆13世纪的编年史作者仅仅会说，哥特式中殿是“以法国的方式”建造的［opere Francigeno］，它的窗户和窗间壁“追随了英国的风尚”［ad instar Anglici operis］，它是由规整的方琢石［sectis lapidibus］而非粗糙不平的石头建成的。[45]距此大约100多年之前，坎特伯雷的杰维斯［Gervase］在文章中描绘了坎特伯雷大教堂的唱诗席，这座建筑是在1174年那场著名的大火之后由出生于法国桑斯的威廉［William of Sens］重新修造的。杰维斯不遗余力地详尽分析了“旧建筑与新建筑之间的区别”［quae sit operis utriusque differentia］，他的分析最终发展成与罗马式相对的哥特式风

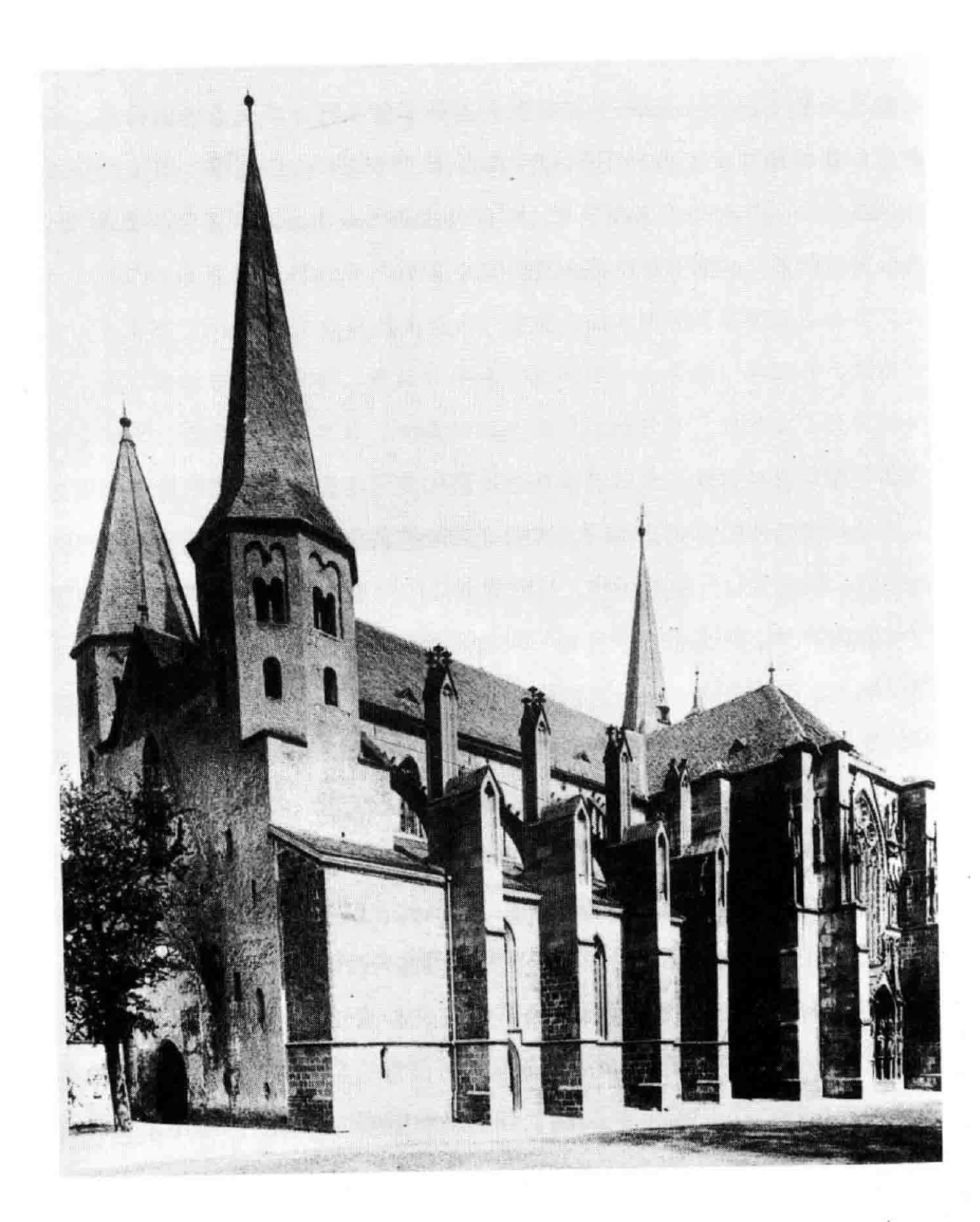


图16　圣彼得教堂，温普芬（德国国家艺术图片档案馆）

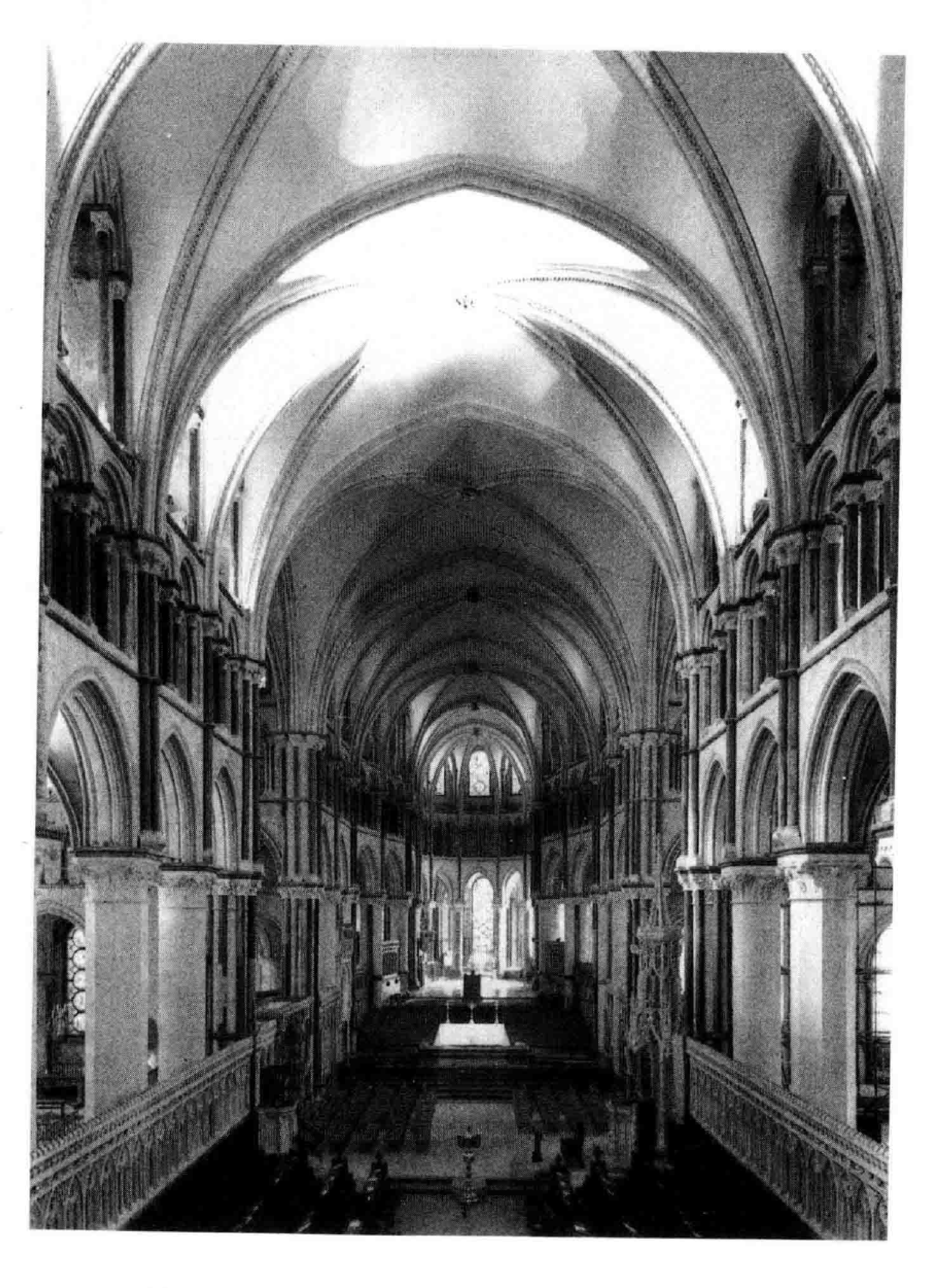


图17　坎特伯雷大教堂，唱诗席，东向（伦敦，考陶德艺术学院）



图18 《凯尔经》，第34页，三一学院图书馆，都柏林（柏林，艺术和历史档案馆）

格的定义。他提到了两者的各种区别，如交叉拱顶［groin vaults］和拥有肋拱、拱顶石的拱顶［fornices planae, fornices arcuatae et clavatae］之间的不同，或者是“看起来好像是用斧头而非凿子制作”的石雕［utpote sculpta secure et non scisello］与“精微巧妙的雕塑”［sculptura subtilis and sculptura idonea］之间的差异。现代艺术史家保罗·弗兰克尔［Paul Frankl］曾分别以“添加的”［additive］和“离间的”［divisive］来概括罗马式与哥特式的不同风格。杰维斯的描述似乎预示了弗兰克尔的观点，他说在旧建筑里，高耸的墙壁把耳堂和唱诗席分隔了开来，而在新建筑中“耳堂并不是借助任何间隔性构件与唱诗席区隔开来的，它们似乎汇聚于大拱顶中央的那块拱顶石，而那个大拱顶则凌驾于四根主要的圆柱之上”（图17）。[46]

首先，如果说克莱尔的奥斯伯特、布洛瓦的亨利主教以及教师格里高利斯倾心于古典雕塑的话，那么13世纪初的作家吉拉尔杜斯·坎布雷西斯［Giraldus Cambrensis］（译注：又称“威尔士的杰拉尔德”）则细致地描述并分析了一部古老的爱尔兰手抄本。据说，这部精美绝伦的手抄本是为纪念圣布丽姬［St. Bridget］而制作的。吉拉尔杜斯对这件艺术品的描述听起来就仿佛是一位现代艺术史家在描绘《凯尔经》［*Book of Kells*］（图18）：

> 这部书包括四部福音书，依据的是圣杰罗姆［St. Jerome］编纂的拉丁文圣经。书中有各种各样色彩鲜明的插图，其数量就和页码一样多。在这里，你或许会看到至高无上的基督，他的面容以神圣的方式被刻画出来。在那里，则会看到四大福音书作者的神秘形象：有的长着三对翅膀（而不是两对），有的只长着一对；有的是老鹰的样子，有的是牛犊的样子；有的长着人的面孔，有的长着狮子的面孔。还有其他数不胜数的人物。倘若你以一种肤浅平庸的方式对待这些图画，会觉得它们看上去与其说是清晰连贯的形状，不如说是杂乱无章的污点［litura potius quam ligatura］，你无法察觉任何巧妙精微之处，尽管这部书的价值就在于它的巧妙精微。然而，若你集中起双眼的视觉力量，更加细致彻底地 159

观赏，不断努力地去洞察艺术的秘密，那么，你将会觉察到那些错综复杂的细节，它们如此精致微妙，如此紧密相连，如此交错纠缠。丰富的色彩使得种种细节熠熠生辉，今日看来，依然新鲜如初。你会感叹，这一切的精彩布局实乃天工所为，绝非人力能办［tam delicatas et subtiles, tam arctas et artitas, tam nodosas et vinculatim colligates, tamque recentibus adhuc coloribus illustratas notare poteris intricaturas, ut vero haec omnia potius angelica quam humana diligentia iam asseveraris esse composita］。[47]

其次，我们谈论的这些文本确实具有极其丰富的技术细节，而且显示出对尺寸测量的执着，这份执着堪比早期盎格鲁-撒克逊人对韵律学的兴趣：据说，坐落于威尔顿［Wilton］的教堂塔楼的高度超过了巴比伦和罗马的建筑，后来确定总计为120腕尺①。[48] 13世纪梅尔罗斯修道院［Melrose Abbey］的一位修道士观察到，月亮会分裂成两半，然后变成筑有雉堞的城堡，接着又变成一条"优美的小船"，之后又变回城堡，最终恢复正常。当描述月亮的这种奇特行为时，他没有忘记提到月亮两半之间的距离相当于一个"体育场"②，并且说城堡上招展着一面皇家旗帜，旗上的小彩带［lingulae sive caudulae］在微风中飘扬。[49] 然而，从另一个角度来看，这些文本还有一个显著倾向，就是会在一个纯粹心理学的基础上将现象加以主观化加工，且往往借助所谓的"移情"［empathy］手段。在描述了月亮的种种变化之后，梅尔罗斯的这位修道士感慨道，月亮"受到了伤害，因此感到不安、沮丧、痛苦，它面容苍白，毫无血色"［quasi iniuria passa, turbata, contristata et conturbata, pallida mansit et decolorata］。诗歌体的《林肯的圣休之生平》［*Life of St. Hugh of Lincoln*］描述道，林肯大教堂（1192至1220年间重建）中唱诗席和耳堂那些精心堆砌、平整光滑的墙壁们"鄙夷"由单个石块构成的想法，它们"佯

① 1腕尺即自肘至指尖的长度，约45厘米。——译注

② 原文为"stadium"，古希腊长度单位，相当于人脚长度的600倍，约180米。——译注

装是由某种连续物质组成的，是自然而非艺术的杰作，是一个整体而非联盟”；环绕于八角形巨柱四周的那些分散的细长柱们“仿佛在表演一场庄重的舞蹈”。[50]

因此，光，几乎从未被阐释为一种形而上学的原则（譬如圣德尼修道院院长叙热［Suger of St. Dennis］就对光做了形而上学的阐释）。人们倾向于将其视为一种纯粹的自然现象（我们或许还记得，在中世纪光学领域的四位杰出代表中，有三位是英国人，他们是罗杰·培根［Roger Bacon］、约翰·佩 163
卡姆［John Peckham］和罗伯特·格罗塞特［Robert Grosseteste］），但同时也有助于产生一种独特的主观审美体验。在关于威尔顿教堂的一段描述中写道，太阳的光芒“通过透明玻璃和纯蓝宝石（一种珍贵的深蓝色玻璃，当时必须从东方进口）”穿透了教堂，“金色光线照射在人们的脸上，教堂中的一切仿佛都沉浸在阳光的喜悦中”。[51] 刚才提到的林肯大教堂唱诗席的墙壁，似乎是由一种密实无孔的物质构成的，它像镶嵌着群星的苍穹一般，闪闪发光［Non tot laxa poris sed crebro sidere fulgens］。而“舞蹈着的”细长柱们的表面，“比刚刚生长出的指甲还要光滑锃亮，它们与明亮的群星角逐视觉的反射光线”［Exterior facies, nascente politior ungue, /Clara repercussis opponit visibus astra］。[52]

这就引出了第三点，也是最重要的一点：在这篇文章以及其他文本中所描述的视觉体验，在惊人的程度上——并且以欧洲大陆所不了解的方式——预示了对“无限”和“夜晚”那种特别“浪漫的”执迷。

上文说到，林肯大教堂细长柱们光滑的表面“与明亮的群星角逐视觉的反射光线”，似乎表明这是一次夜间旅行。此处仅仅是暗示而已，可在伍尔夫斯坦［Wulfstan］对由埃尔菲格斯主教［Bishop Elphegus］（于984—1005年在位）重建的温彻斯特大教堂［Winchester Cathedral］的精彩描述中，却采用了一种毫不隐晦的陈述方式。就像坎特伯雷的杰维斯一样，伍尔夫斯坦（他的诗歌是写给埃尔菲格斯主教本人的）的语言非常准确、翔实，他巨细无遗地描述了一架硕大无比的风琴。这架风琴需要两位风琴师同时演奏，同时还



图19 劳斯莱斯汽车（克鲁，柴郡，劳斯莱斯汽车有限公司）

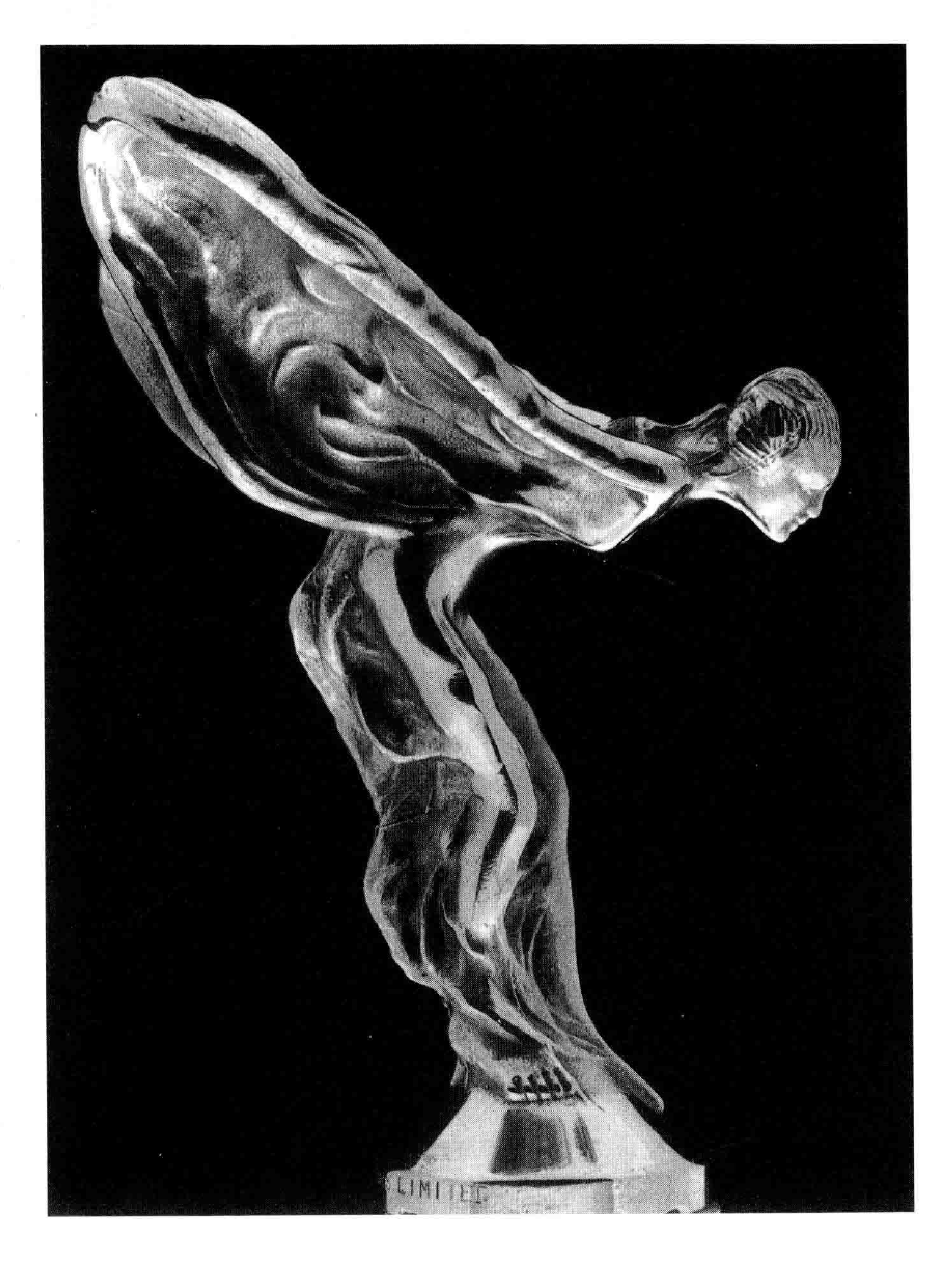


图20　查尔斯·塞克斯，劳斯莱斯汽车散热器上的“银色女神”
（《法兰克福汇报》图片档案）

需要70个壮汉“汗流浃背”地操纵它的26个风箱。然而，他夸奖了温彻斯特大教堂的东塔楼，不仅因为它的高度，还因为一旦打开纵贯5层楼的窗户，就可将“大地四极”的壮阔全景尽收眼底［Quinque tenet patulis segmenta oculata fenestris / Per quadrasque plagas pandit ubique vias］。他还特别赞美了塔楼顶上镀金的风向标，说它“高贵地统治着这短暂易逝的帝国，无休无止地转动，面对来自四面八方携带着雨水的风，勇敢地承受着声音可怖的旋风、暴雨和大雪的冲击”。他这首诗最动人的特色就是唤起了夜晚的教堂带给人们的印象。当月亮升起，群星闪耀：

> 在［楼顶］的顶部有一个带有镀金球体的羽冠状装置，金色光芒点
> 166 缀着整个作品。每当月亮壮丽升起，月光闪耀之时，另一束光便会从这神圣的建筑上升腾至天空。若有漫步者经过此地，目睹夜色中的教堂，便会相信：尘世间亦有尘世间的星辰。[53]

尽管坎特伯雷的杰维斯是以散文而不是精心构造的挽歌对句来表达自我，但他也并非对浪漫情感无动于衷。在描述了1174年那场火灾的起因和隐秘的进程（他的描述如此细致入微，使得我们甚至能对旧的唱诗楼楼顶的结构了若指掌），以及修道士和信徒们如何为控制火势而进行绝望的努力之后，他继续写道，灼烧的椽木碎片引燃了木制的唱诗席座位，最终，整个“辉煌的建筑”都陷入熊熊烈焰之中，“如此巨大的一块木头更加剧了火势的蔓延”，使火焰的高度达到15腕尺。然而，当描绘旁观者们撕扯头发、以头撞墙之时，他称这一景象是“悲惨，却奇妙的”［mirabile, immo miserabile］。[54] 在早于约翰·丹尼斯五个多世纪的文本里，我们已经清楚地预见到这种基本的“浪漫”体验，那就是：“一种欢喜的恐惧，一种恐惧的欢喜。”

我开玩笑地将上述这些称作“劳斯莱斯汽车散热器的观念先例”（图

19）。可以说，这一“散热器”的构造概括了盎格鲁-撒克逊人12个世纪以来的执着与能力：它将一个令人叹服的发动机隐藏在一个宏伟的帕拉第奥神庙式外表之下，而在这帕拉第奥神庙式外表之上又安置着一位迎风展臂的“银色女神”。她展现出被注入了十足“浪漫主义”精神的新艺术运动［art nouveau］的成果。自首批劳斯莱斯汽车于1905年初问世以来，它的散热器以及散热器盖就未曾变化过。早在1911年，由查尔斯·塞克斯［Charles Sykes］设计制作的“银色女神”就被添加到了散热器上（图20）。[55] 自此以后，劳斯莱斯汽车的“面容”从未改变：半个多世纪以来，它一直反映着英国人性格的精髓。但愿它永不会变！

欧文·潘诺夫斯基的人生履历 169

（汉诺威，1892年3月30日—普林斯顿，1968年3月14日）

威廉·S. 赫克舍

在我们的脑海中，欧文·潘诺夫斯基依然精神矍铄地活着。然而，今天 171
下午，在这个由普林斯顿大学艺术与考古系、普林斯顿大学艺术博物馆和图书馆共同举办的研讨会上，我受命发表演说，以表达对潘诺夫斯基的尊敬与怀念，因为他已经结束了在这尘世间的生命。

如果由我来为这次演讲选择一句主旨格言的话，那会是——且几乎必然是——“死者为大”[De mortuis nil nisi bene]。当我问自己，潘诺夫斯基对我选择的这句格言会做何反应时，我可以听见他的声音，说：“不过，比尔，这并不意味着你在谈论我的时候，只能拣些好话来说。要是那样的话，就成‘人死莫言过’[De mortuis nil nisi bonum]了。在这个场合之下，‘为大’一词仅仅意味着‘只用一种公正且恰当的方式谈论死者’。”

他的朋友们和弟子们已经发表了相当多的传记和纪念文章。在格尔

我想记录下我对格尔达·潘诺夫斯基的感激之情。感谢她允许我引用她已故丈夫的信件和其他的书面通讯材料。我还要特别感谢以下诸君，他们为我提供了各种信息，并在不同阶段给我的文章提出了中肯的建议。他们是：卡梅隆·F.邦可夫人[Mrs. Cameron F. Bunker]、维吉尼亚·W.卡拉汉夫人、大卫·R.科芬[David R. Coffin]、马丁·戴维斯、罗杰·A.德·赫斯特[Roger A. d'Hulst]、沃伦·科肯代尔[Warren Kirkendale]、海蒂·巴克林-兰德曼[Hedy Backlin-Landman]、伊曼纽尔·温特尔尼茨[Emanuel Winternitz]。我尤其要感谢我的朋友H. W. 简森[H. W. Janson]，他仔细而批判地阅读了我的文稿。

达・潘诺夫斯基的慷慨协助之下，我想，我已经读过了其中的大部分。潘诺夫斯基的友人——伦斯・李和斯特拉・李夫妇［Rens and Stella Lee］、哈罗德・彻尼斯和露丝・彻尼斯夫妇［Harold and Ruth Cherniss］、爱玛・艾普斯［Emma Epps］、沃尔特・莫斯［Walter Mosse］、戴夫・科芬［Dave Coffin］、约翰・鲁伯特・马丁［John Rupert Martin］、玛戈特・爱因斯坦［Margot Einstein］、简・比亚沃斯托茨基［Jan Bialostocki］、卡尔・诺登福克［Carl Nordenfalk］、爱德华・洛温斯基［Edward Lowinsky］、罗杰・德・赫斯特［Roger d'Hulst］、马丁・戴维斯［Martin Davies］——都曾施惠于我，他们向我讲述了关于潘诺夫斯基的回忆。在聆听他们讲述的时候，我非常清楚地意识到，欧文・潘诺夫斯基的形象随着传记作者的不同而发生改变——这真正体现出一点：他那充沛、饱满的生命力给无论远近的人们都留下了深刻印象。正因如此，我相信在座的诸位都能理解，为什么我在此为潘诺夫斯基所勾勒的履历，无论是在个人生活还是在学术研究方面，或许并不完全符合他在你们心中的印象。我的描述当然有不足之处，但已尽我所能地去接近历史真相。为了完成这一使命，我对所能掌握的材料进行了高度选择性的运用，但我希望，是以一种公正且恰当的方式来呈现它们。

172 我经常想，为什么欧文・潘诺夫斯基从未考虑过撰写关于自己的回忆录。他可能觉得在自己的其他著述中已经包含了大量自传性质的材料。尽管如此，他还是给他的朋友们和评论者们留下了一项任务，那就是，去追踪一个迷人的非凡生命。这个生命在精神和智识的成长过程中经历了各种各样的改变，但自始至终都忠实于人文主义之理想。

潘诺夫斯基的著述，虽然基于对其他人成就的真正尊重——尤其是对他的老师们的崇敬（这是完全合理的），以及对传统的深刻自觉——但是，其本质上却是革命性的。毫不夸张地说，他发表的几乎每一部作品都影响了他所选择的学科——艺术史的发展进程，甚至往往决定了这一学科的发展方向。在至少长达55年的创作岁月里，他满怀热情地投入工作，从未有过丝毫

懈怠。他的论著既保守又激进，忠实地反映了艺术史作为一门学科的成长历程。潘诺夫斯基著作的书目会令我们惊叹不已：在对全新领域的探索中，他竟有如此大胆的想象力。然而，尽管这似乎很奇怪，一位负责整理他遗作［Nachlass］的学生无法摆脱这样一个印象：与未发表的遗作相比，那些已经发表的作品不过是冰山上浮出水面的一角而已。潘诺夫斯基留下了大量进度不一但未完成的项目，包括：按标题排列的不计其数的笔记；他自己誊抄的艺术史参考文献和专论，稿子边缘布满了复杂的评论、图表和速写；各种讲座的手稿，有些是以教学大纲的形式完成的，手稿中还掺有大学课程的详尽教案，这些教案的内容涉及阿尔卑斯山两侧的巴洛克风格，以及各个时期雕塑、绘画和建筑中的问题；关于研究米开朗琪罗和贝尔尼尼问题的具体方案；一项与朵拉·潘诺夫斯基［Dora Panofsky］合作的、持续多年的研究，主题是普桑［Poussin］的名作《逃往埃及》［*Flight into Egypt*］；关于神秘的《伏尼契手稿》［Voynich manuscript］的一些富于洞见的建议。其中最引人入胜的问题可能就是，对《根特祭坛画》［Ghent Altarpiece］中音乐家天使们——他将之称为“合唱团”［Glee Club］——的阐释。从很多方面看，他的阐释都是全新的，与他自己所持的早期观念（科雷曼斯的深度观测［observations-in-depth］技巧催生了这些早期观念）产生了尖锐分歧。潘诺夫斯基似乎只将这些结论透露给了一个由同道［proximi］组成的很小且不断缩小的圈子。这个圈子里的人参加了1954年在布鲁塞尔举行的学术研讨会［Colloquium doctum］。[1]

再有，就是他的书信。它们的范围和数量使我们不禁会联想到鹿特丹 173
的伊拉斯谟［Erasmus of Rotterdam］那辉煌的《书信集》［*epistolarium*］。和伊拉斯谟的书信相似，潘诺夫斯基的信也只是写给亲密朋友的，让他们可以从中获得熏陶和教导。名字出现在潘诺夫斯基的信件列表上的那些人是多么幸运啊！

此外，潘诺夫斯基偶尔还会作些韵文、严肃讽刺的格言、十四行诗、五行打油诗，这些作品用德语、英语、拉丁语、法语和希腊语写成，韵律优美，

技巧卓越。

最后（但同样重要的一点是），他还会因为不经意间说出的那些“闲言”[obiter dicta]而被人们记住，尽管无论在他本人，还是他的大多数朋友们看来，这不过是些稍纵即逝的话语。这些“闲言”所涵括的范围极其广泛，它们之所以令人关注，乃是因为其常常触及艺术史的一些特殊领域，而这些领域是潘诺夫斯基的著述和讲演未曾涉及的。比如，他认为莫蒂里安尼[Modigliani]（他是所有现代艺术家中最接近潘诺夫斯基的一位）“创造了一种人物类型，他们自成为一个种族——这与米开朗琪罗很像”。他被蒙德里安[Mondrian]迷住了，说他是“他所运用的那些正方形的奴隶，也就是说，他是他自己所强加的种种限制的奴隶”。他说甜甜圈、埃曼塔尔[Emmenthaler]奶酪和亨利·摩尔[Henry Moore]都有一个共同的元素“激活了物质上的孔”。他不喜欢“靠不住的”人，他这样评论威廉·布莱克[William Blake]:“我受不了这家伙。我不介意那些真正疯了的人，就像荷尔德林[Hölderlin]那样。真正的疯狂或许能开出诗意的花朵。但我不喜欢疯了的天才们总是走在深渊的边缘。布莱克太消极，太靠不住了。”在他看来，凡·高[Van Gogh]是“一个没有天赋的天才”；马赛尔·马尔索[Marcel Marceau]一整晚的表演虽然略有动人之处，但“就像一首由34个音节组成的关于梅花的中国诗，或一首在G弦上持续了两小时的奏鸣曲一样糟糕”。

潘诺夫斯基会在梦中听到单词和整句的话语，还会拥有他称之为“幻象”[vision]的体验——在半梦半醒的状态下继续说梦话。他曾梦见过一个丑陋的老女人，醒来时他说了句无法被翻译的短语“为观看而生，以瞭望为业”[Zum Schauen bestellt]。诗人勒内·马利亚·里尔克[Rainer Maria Rilke]以“邮购的唐璜[Don Juan]”的面貌出现在他面前。潘诺夫斯基说:“在梦中，我去了普林斯顿小酒馆，见到了新近去世的朋友艾伯特·弗伦德[Albert Friend]。他看上去面色红润，自得其乐地坐在一张长椅的角落里。他向我招手示意，叫我坐到他的身边。我照做了，并开口与他交谈:‘伯特，地狱那边咋样啊？’他回答:‘我**喜欢**那地方。’”在另一个梦中，他见到了一位站在洞

穴之外的隐士，正用一块石头击打自己胸脯。就在此时，从洞口中滚出来一个卷轴，上面写着“先生，对你来说距离还长着呢”。 174

直至生命的最后一息，欧文·潘诺夫斯基始终是一位文字魔术师。他也越来越意识到其文字的巨大力量。与此同时，他和他的少数同事一样，“注定了要观看”[begotten to see]。他从备受非议的“象牙塔”[书目116[①]] 中以批判的、充满怜爱的眼光观察着这个世界。[2] 对于他而言，观看和记录所见是最令人愉悦的精神活动。在潘诺夫斯基生命的最后几个小时里——此时，他的容貌比以往任何时候都更像年老时的伏尔泰[Voltaire]，眼睛如猫头鹰般炯炯有神——他双手伸向头顶，举着一本大部头的专著：米勒德·梅斯[Millard Meiss] 的《贝里公爵时代的法国绘画》[*French Painting in the Time of the Duc de Berry*]。他让前来拜访他的哈罗德·彻尼斯观看书中收录的一幅手抄本中的微型画，画的是女画家马西娅[Marcia] 正借助镜子给自己画像的情景。他告诉彻尼斯这是艺术史上最早的自画像之一，并且准确无误地说出了这部手抄本在法国巴黎国家图书馆[Bibliothèque Nationale] 收藏的具体信息——fr. 12420，fol. 100v。

正是这种近乎完美的视觉和语言表达的独特结合，使得潘诺夫斯基在纸上不施笔墨就能“写出”尚未成形的著作的全部章节。当他迈着轻快的步子与朋友在普林斯顿高等研究所后面杂木丛生的树林里散步的时候，他能够毫不费力地将这些尚未写出的章节背诵给同伴听，而那位同伴则气喘吁吁地试图跟上潘诺夫斯基及其爱犬杰瑞[Jerry] 的脚步。因为我恰恰就是那位散步的同伴，所以可能会记录下他的一个极为罕见的记忆失误。在那次散步之后，我离开了普林斯顿大约两周时间，回来后，又和潘诺夫斯基继续一同漫步。他忘了之前曾将《伽利略》[*Galileo*]（当时，他还没有开始动笔写这本书）[书目117] 中的内容一段接着一段地背诵给我听，又将同样的段落再次重复了一遍，单词、逗号以及所有的一切都丝毫不差。

① 以下括号中的数字与潘诺夫斯基著述编目中的数字编号相对应，参见本书第201页，注释1；完整的书目引用，参见本书第196—197页。——编者注



图1　欧文·潘诺夫斯基和他的第一任妻子朵拉，在普林斯顿住所前，1956年（普林斯顿，格尔达·潘诺夫斯基博士收藏）

瓦尔特·弗里德兰德[Walter Friedlaender]是潘诺夫斯基的老师，也是他的毕生挚友。据他讲述，当潘诺夫斯基还是汉诺威一个摇篮中的小婴儿时，有两位仙女匆匆前去探望，一位名叫“财富”，一位名叫“智慧”。第三位名叫“美貌”的仙女却未能赶到。另一位仙女代替“美貌”而来，她对小潘诺夫斯基说：“无论你打开哪本书，都会找到所需要的那一段。”据说，阿道夫·戈尔德施密特[Adolph Goldschmidt]曾这样评价他的学生：“当欧文看到一幅图画时，他总能有所发现[Wenn Erwin ein Bild sieht, dann fällt ihm immer gleich was ein]。”终其一生，潘诺夫斯基都受益于这种屡经证实的意外发现 176
珍奇事物的才能，无论这种才能的起源多么传奇。他去图书馆的次数少得惊人，停留的时间非常短，但周到审慎的观察者会由此联想到一只狂喜的昆虫寻找蜂蜜时的行为——紧张地从一朵花飞掠至另一朵，在各处取样，直到最终停留在那朵命中注定的花上，深深地吸取其中的琼浆玉液。潘诺夫斯基既机智又敏锐，既充满质疑精神又热心实意，同时还拥有无限的好奇心（“你知道瑞士婴儿鞋博物馆的地址么?”)，但总体而言，他就像大多数善于雄辩、有进行交流的天然冲动的人一样，是审慎严谨的。当面对在他看来无关紧要的外界干涉的时候，潘诺夫斯基知道如何以倔强的态度捍卫自己的创造性时刻。他这样评说自己（1946年11月)：“每隔六个礼拜，我会产生一个想法；其余时候，我就在工作。”在这样的表达中，根本没有那种学者假装出来的谦虚。

潘诺夫斯基曾以怀旧笔调向我们描述过他在柏林约阿希姆斯塔尔人文中学[Joachimsthalsche Gymnasium]读书的岁月[书目116]。他的高中老师们首先是一批学者。在16岁的时候，他已将但丁[Dante]的《神曲》[*Divine Comedy*]烂熟于心。他将这一成就和对意大利语的熟练掌握都归功于吉诺·拉瓦伊利[Gino Ravaili]不落俗套的教学方法。这位才华横溢的老师，对语法、句法、词汇的运用不屑一顾，直接从文本开始教起。年轻的潘诺夫斯基还熟记了莎士比亚的全部十四行诗以及巴赫[Bach]《平均律钢琴曲集》

[*Well-Tempered Clavier*] 中前奏曲和赋格曲的主旋律。

潘诺夫斯基是该领域两位巨匠阿道夫·戈尔德施密特和威廉·沃格 [Wilhelm Vöge] 的弟子。1914年，他在弗莱堡 [Freiburg] 获得了博士学位，毕业论文是关于丢勒艺术理论的研究 [书目1、书目2]。在此之前，他因为一项精彩的研究获得了众人梦寐以求的柏林大学格林基金奖 [prize of the Grimm-Stiftung of Berlin University]，其研究的主题是丢勒作品中受意大利人启发的数学。因此，在18岁的时候，潘诺夫斯基不仅已经为其代表作两卷本的《阿尔布雷希特·丢勒》[书目84] 奠定了基础，而且也为一系列以数学为基础的革命性研究——关于比例理论的 [书目14]、关于作为一种"象征形式"的透视法的 [书目36]、关于作为一名数学家的丢勒的——做好了预备工作。[3]

1916年，潘诺夫斯基与朵拉·莫斯 [Dora Mosse] 结婚，他们两人是在柏林参加戈尔德施密特的研讨会时相识的。朵拉比丈夫大8岁，比他早过世。对潘诺夫斯基而言，她是最严厉、最敏锐、最能激励自己的批评家之一。多
177 年以来，她一直强烈地感觉到自己生活在欧文·潘诺夫斯基精神优势的阴影之下。然而，在60岁那年的一场重病之后，朵拉意外地发现自己也具备学者的素质，能够不受丈夫切身利益的影响而独立创作。正是这种以奇妙方式获得的自力更生之本领使她得以创作出伟大的作品，并且在与潘诺夫斯基合作的著述《潘多拉的盒子》[*Pandora's Box*] [书目122] 和《枫丹白露的弗朗索瓦一世画廊》[The Galérie François Ier at Fontainebleau] [书目129] 中做出与丈夫同等的贡献。对于这两个作品，潘诺夫斯基本人也深感自豪。在1958年4月的一封信中，潘诺夫斯基以他典型的方式叙述道："那本瑞典的书（《西方艺术中的文艺复兴与历次复兴》[*Renaissance and Renascences*]）已经完成，但写得糟透了；关于枫丹白露的那篇论文也完成了，要好得多。我不得不做的一件最艰难的事情，就是给沃格的论文集写一篇导读，我必须用德语写，必须写出他的个性特点来。我既要鲜明地表达出对他的挚爱，又要避免托马斯·曼 [Thomas Mann] 那种类型的讣告。曼会在一开始简要地描述与逝者相识的情景，接下来就只是谈论他自己。"

如果我们回首过往，试着评估在学术上和个性上塑造了欧文·潘诺夫斯基思想的种种力量，我想我们必须小心一个陷阱，那就是认为他仅仅受到了“伟大著作”或“伟大人物”话语的滋养。恰恰相反，他教会我们去欣赏教科书所回避的文本，那些文本往往用一种要么故作晦涩、要么彻底深奥的语言写成；他让我们了解到这样的文本才是人文研究的真正支撑。“谁读过了《西部群岛演说辞》?”他可能会在小型指导课上问学生们。“你是否熟悉吕哥弗隆的《卡桑德拉预言》[*Alexsandra*]？你能理解语法学家维吉利乌斯·马洛[Virgilius Maro Grammaticus]的重要性么？还有海布·鲁道夫[Hiob Ludolph]关于亚述的研究？以及开普勒[Kepler]的《梦境》[*Somnium*]?”如果我们都摇头的话，他或许会加上一句:“先生们，你们还没有发现无用知识的价值。”我们中的一些人接受了他的劝告，开始留意并着手研究晦涩的作者和文献，尽我们所能地去掌握超越我们职责范围的语言技巧。雨果·布赫塔尔[Hugo Buchthal]、阿道夫·卡策内尔伦博根[Adolf Katzenellenbogen]、丽丝·洛特·摩勒[Lise Lotte Möller]、H. W. 简森、汉斯·斯瓦伦斯基[Hanns Swarzenski]、沃尔特·霍恩[Walter Horn]、洛特·布兰德·菲利普[Lotte Brand Philip]、汉斯·康拉德·罗塞尔[Hans Konrad Röthel]、彼得·海因茨·冯·布兰肯哈根[Peter Heinz von Blanckenhagen]、彼得·赫希菲尔德[Peter Hirschfeld](这里提到的仅仅是潘诺夫斯基在汉堡的少数几位学生和弟子)，他们都成了真正杰出的学者，成功地延续并发展了——常常以不同于他们伟大老师的方式——潘诺夫斯基式的融合性人文主义传统。他半开玩笑地将论文命名为《劳斯莱斯汽车散热器的观念先例》[书目155]，读过这篇文章的人想必会记得《西部群岛演说辞》的重要作用，它是比莪相和威廉·特纳“早了1 000年”的先驱——或许，我们还可以加上詹姆斯·乔伊斯 178
[James Joyce]。[4]

毫无疑问，潘诺夫斯基对艺术与文学中那些罕见、深奥、奇异之物充满兴趣，但我们并不能由此得出结论说他不重视美学价值或历史重要性的问题。他不断思考着关于艺术中伟大作品的问题，贡献了许多基础性的研究成果：有关



图2 潘诺夫斯基在其位于汉堡的书斋内，20世纪20年代

于米开朗琪罗和莱奥纳尔多的，有关于阿尔布雷希特·丢勒和皮耶罗·迪·科西莫［Piero di Cosimo］的，有关于提香、柯勒乔［Correggio］、贝尔尼尼和普桑的，有关于中世纪雕塑和建筑的，还有关于北方文艺复兴大师的。

潘诺夫斯基对美学问题抱有浓厚兴趣——不过，不要把这种兴趣与令人生厌的“欣赏主义”［appreciationism］相混淆，用他的话说，“欣赏主义剥夺了天真的魅力，却没能纠正它的错误”。但与此同时，他对能将美学作为一个富有成果甚至合法的学术研究领域表示怀疑。当学生们请求他推荐一本美学方面的基础读物时，他推荐了让·保罗［Jean Paul］写于1804年左右的《美学导论》［*Vorschule der Aesthetik*］。就在不久前他还说，保罗“要比苏珊·朗格［Suzanne Langer］好得多”[5]。

那么，潘诺夫斯基是如何发现让·保罗的呢？年轻的时候，他在蒂蒂湖［Titisee］度假，等待降雪。他一边等，一边随意地翻开了让·保罗的《年少岁月》［*Flegeljahre*］。这部小说中的一个重要片段就是从《美学导论》中衍生出的。潘诺夫斯基读到了这样一句话：“此刻，在柔和的轮廓中，一条透明而巨大的果园之道在晚霞下燃烧和晃动着。”［Jetzt brannte und zitterte in zartem Umriss eine Obstallée durchsichtig und riesenhaft in der Abendglut.］［许媚媚译］从此，他就成为这位德国最伟大，同时也是最不受赏识的散文家的终生信徒。

还有一个人对年轻的潘诺夫斯基产生了强烈而持久的影响，尽管如今他已被人遗忘。这个人就是维克多·洛温斯基［Victor Lowinsky］。除了其他作品之外，他还撰写了《普桑艺术中的空间与事件》［“Raum und Geschehnis in Poussins Kunst”］，这份研究报告发表在《美学与大众艺术研究杂志》［*Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*］第11期上。我们或许可以把这篇文章称作沃尔特·弗里德兰德关于普桑专著的哲学式延伸。潘诺夫斯基这样描述洛温斯基，说他是“我想我见过的最聪明的人……一个非常有智慧的人……一位博学之士……绝对比整个斯特凡·格奥尔格［Stefan George］圈子里的人都更有吸引力”。直到1961年1月，他还寄给我一份洛温斯基关于普桑一文的影印件，并在文稿上题字：“写于1914年左右，但至今仍

是一篇极好的文章！潘。”在阅读这篇文章的过程中，我可以感觉到：年轻时
180 的潘诺夫斯基之所以在写作中拥有一种高度形式化的、简洁扼要的表现风格（他在汉堡所做的关于意大利巴洛克和丢勒的讲座中弥漫着这种风格），其灵感的源泉正是洛温斯基。洛温斯基对他的影响集中体现在1924年出版的《理念》[*Idea*] 一书中 [书目24]，这是一部从柏拉图到17世纪的艺术理论的研究著作。相比于艺术史，它更接近于哲学。就在不久之前，当我告诉潘诺夫斯基，说阅读《理念》对他的学生们来说是痛苦与挫折的来源时，他微笑着回答道：“宿醉后的残念？” [Eine Kater-Idee ?] [许媚媚译] [6]

年轻的潘诺夫斯基有独立的经济来源，在取得哲学博士的学位之后本打算过一种自由学者的生活，针对一些艺术史的问题展开研究。然而，第一次世界大战之后，德国马克的通货膨胀剥夺了他本人及其家庭的财产。正在此时，也就是1921年，新近成立的汉堡大学向他提供了主持艺术史教学研究的机会。他最初的职位是编外讲师 [Privatdozent]，五年后成为教授。他所在的院系当时被称为汉堡“艺术史研究所” [Kunsthistorisches Seminar]，那里很快就吸引了许多年轻有为的学者前往任教。埃德加·温德 [Edgar Wind]、汉斯·利贝许茨 [Hans Liebeschütz]、查尔斯·德·托尔奈 [Charles de Tolnay] 都以不同的方式成为潘诺夫斯基的同事。古斯塔夫·波利 [Gustav Pauli]（“汉萨贵族 [Hanseatic noblesse] 的化身”）是一位颇具远见的艺术博物馆 [Kunsthalle] 负责人，正是他为潘诺夫斯基提供了大学教职，并从一开始就把他当作“志趣相投的同事” [collega proximus] 对待。与此同时，瓦尔堡文化研究图书馆 [Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg] 的阿比·瓦尔堡 [Aby Warburg]、弗里茨·扎克斯尔 [Fritz Saxl]、鲁道夫·维特科尔、格特鲁德·宾 [Gertrud Bing] 都以非正式的方式与潘诺夫斯基的“研究所”建立了联系。这一研究小组的国际框架建立在一系列已出版的演说、瓦尔堡的**讲座** [Vorträge]，以及一系列专题**研究** [Studien] 基础之上。此外，还有现在鲜为人知的一些分析性书目，这些文献致力于研究后古典时代中古物的主题和主旨。然而，最重要的是，在这个研究小组中有一位灵魂人物，他就是恩

斯特·卡西尔［Ernst Cassirer］，“对于有教养的人而言，他是我们这代人中唯一一位能替代教堂作用的德国哲学家——无论你深陷爱河还是难过失落，都可以从他那里得到慰藉”（1946年11月）。

潘诺夫斯基在大学的公开演讲吸引了数百名听众。这些演讲深刻、雄辩、充满说服力，充分预示了潘诺夫斯基到美国之后的写作和讲演风格。有人想知道，在这一时期，作为修辞学家和哲学家的埃德加·温德对潘诺夫斯基思想的塑造发挥了怎样的作用。温德在美国生活过一段时间，他将一种清晰和具有欺骗性的简洁带入了潘诺夫斯基的作品以及他那引人注目的演说风格之中。对于经过严谨学术训练的德国人来说，这种来自美国的影响令他们感到明显的**不适**［Unbehagen］。温德向我描述了他与潘诺夫斯基初次相遇的情景：“那时我还没有见过潘诺夫斯基。我给他写了第一封信，询问是否能跟 181
他一起做研究。虽然他尚未取得教职资格，但仍在校方的建议之下，同意以私人身份录用我，等待他完成就职演讲之后再正式签约。这使得我有幸聆听了我的这位指导者的**试讲**［Probevorlesung］。这是一次充满高度辩证性的演说，主题是将莱奥纳尔多·达·芬奇和米开朗琪罗作为艺术类型加以对比。在此过程中，种种对立像鞭炮一样噼里啪啦地爆炸……那时的潘诺夫斯基有一种独特的浪漫面容：上唇布满浓密的八字须（几乎是尼采式的），长长的连鬓胡子从耳朵前面垂了下来，突出了炯炯的双目和高高的前额；他留着长长的黑色头发，尽管已经出现脱发迹象了。不管你是否相信，他的脸庞其实相当瘦削，总是带着沉思的表情。有一天，他要去参加我的博士学位论文答辩（1922年7月29日），我们正好往同一个方向走，在街上偶然相遇。我俩进行了长时间有趣的聊天，然而，在即将抵达学校大楼的时候，他突然觉得我们之间的亲密状态在官方场合可能显得不得体，所以建议我先进去，他自己在楼附近溜达一会儿。当他到达的时候，和我打了个招呼，就仿佛这辈子从未见过我似的。接下来，又继续刚才在街上的话题，聊了一个小时。”[7]

最重要的是，在那些年里，我们有幸近距离地观察我们的老师。他在学

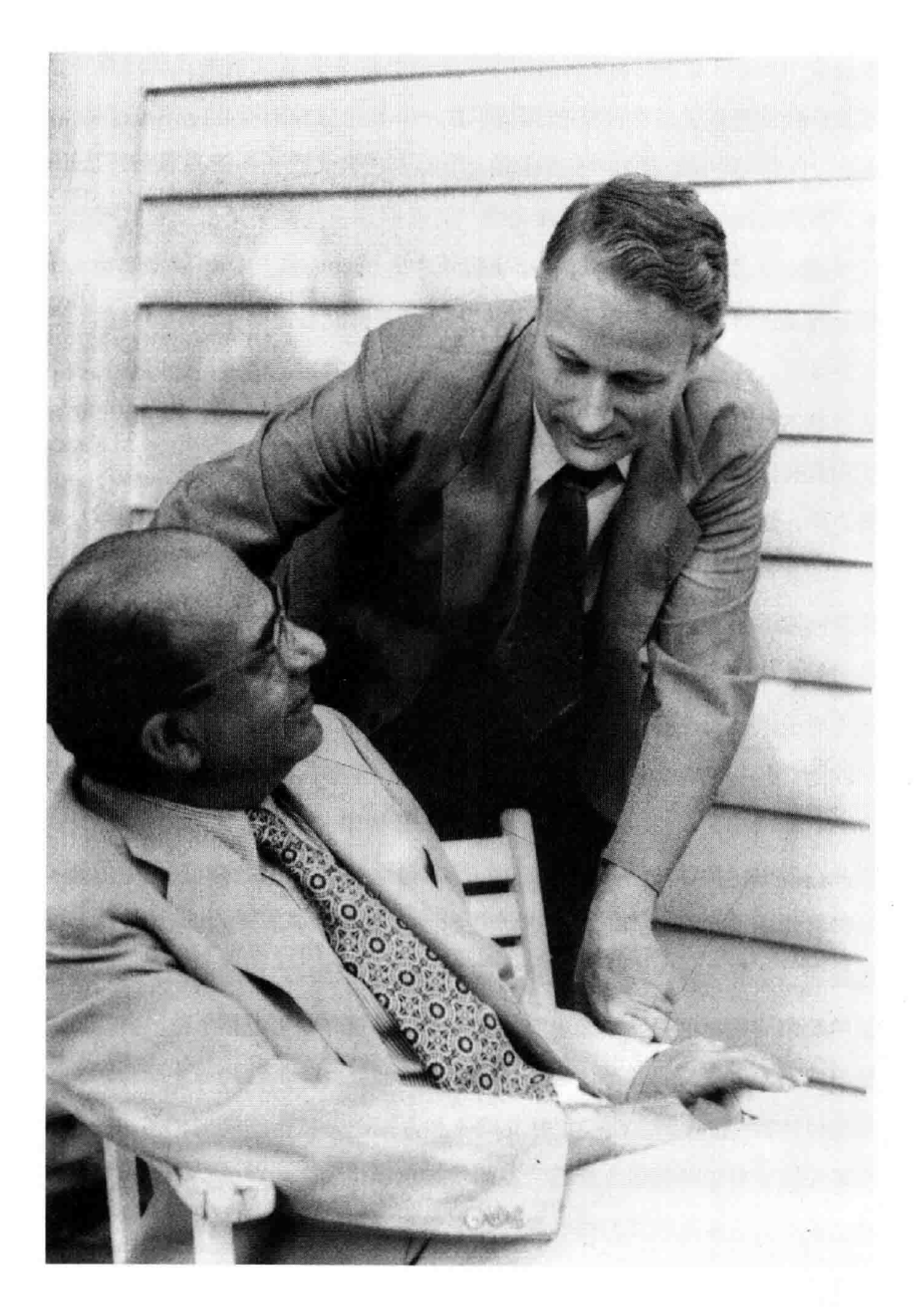


图3 欧文·潘诺夫斯基与威廉·S.赫克舍在普林斯顿，20世纪50年代

术上突飞猛进，每一次讲座，每一部新的著述，皆如此。我们经常会在讲座结束后将他拦住，一起到他位于老乌鸦路［Alte Rabenstrasse］的那间好客的公寓中，辩论、讨论、背诵——常常聊到第二天的黎明。潘诺夫斯基自创的“汉堡研究会”［Hamburg Seminar］因其良好的“文化生态”，在欧洲的艺术史研究机构中享有盛誉。“汉堡研究会”是在艺术博物馆和瓦尔堡图书馆的共同滋养下发展起来的，而它更广阔的框架则是一个既冷静又易变的保守城市——**汉堡汉莎自由市**［Freie und Hansestadt］。在这个城市当中，尽管领头的市民们倾向于对缪斯［Muses］女神心存怀疑，但仍对从不列颠群岛和大西洋彼岸辐射而来的知识潮流保持独特的开放态度。

毫无疑问，在魏玛共和国的辉煌岁月里，欧文·潘诺夫斯基奠定了自
己的学术声望。在他的协助之下，艺术史改变了美学和古物学的取向，转变
为一门人文学科。艺术史一方面大胆地进入临近领域进行探索，另一方面也 183
没有放弃鉴赏家（“寡言的艺术史家”）和艺术史家（“健谈的鉴赏家”）采用的传统手段。现代意义上的“图像学”是由阿比·瓦尔堡在“一战”前夕首先提出来的，当时他正在罗马举行的世界艺术史大会上发表一个20分钟的演讲。而在潘诺夫斯基的超现实主义力作《十字路口的赫拉克勒斯》［*Herkules am Scheidewege*］中，图像学的研究方法得到了充分的发展。这本书作为瓦尔堡的专题**研究**［书目45］于1930年出版。[8]大约就在此时，命运女神［goddess Fortuna］化身为纽约大学的沃尔特·W. S. 库克［Walter W. S. Cook］进入了潘诺夫斯基的生活，带来了意想不到的美好结果。在希特勒对知识精英实施大规模驱逐之前的两年，潘诺夫斯基已经在库克教授的邀请之下，成为常规的客座教授，经常前往美国。①在即将成为美术学院的纽约大学艺术史研究生部的赞助支持下，他在大都会艺术博物馆的地下室里进行演讲，并立即给他的美国同事以及学生们留下了深刻印象。1931年9月，潘诺夫斯基初次踏上美国

① 显然，潘诺夫斯基到美国的访问是由理查德·奥夫纳［Richard Offner］赞助的，奥夫纳当时是纽约大学美术学院研究生部的主席（参见Smyth，本书第204—205页，注释13）。——编者注

土地，库克派米勒德·梅斯作为代表到码头迎接了他。梅斯还被指定为潘诺夫斯基在那个学期的助理。当时，他也在美术学院授课，同时攻读博士学位。还在海关的时候，两人的话题就几乎立刻转向了对贝里公爵宫廷艺术的讨论。关于14世纪的知识，梅斯有透彻的了解，因此对这一讨论贡献颇多。我们或许可以这样说，两位青年学者之间这次不经意的闲聊，后来逐步成熟，成为一项意义深远的工作。潘诺夫斯基很高兴地见证了这样的发展过程和最终的成果。

1933年，欧文·潘诺夫斯基提交了一篇可以被称作其“美国名片”的长文《中世纪艺术中的古典神话》[“Classical Mythology in Medieval Art”]，发表在《大都会博物馆研究》[*Metropolitan Museum Studies*][书目56]上。这篇文章是他与弗里茨·扎克斯尔继十年前合力完成《忧郁I》[*Melencolia I*]之后的再次携手。尽管此文的阅读对象是英语大众，但却体现出潘诺夫斯基在汉堡时成熟的写作风格：由高度精练的、以对立方式分组的句子构思而成。
184 他的陈述清晰易懂，符合逻辑，饱含说教意味。潘诺夫斯基和扎克斯尔共同发表的《古典神话》一文标志着瓦尔堡图书馆的学者们关于异教之持久长存[Nachleben of paganism]的专注研究——即古典神话在后古典时代的变形——正式进入了美国人文学者的世界。

幸运的是，潘诺夫斯基毫发无损地逃离了纳粹德国。他加入了亚伯拉罕·弗莱克斯纳[Abraham Flexner]新创立的普林斯顿高等研究所，并成为该校历史研究学院的首位终身教授。与此同时，他建立并进一步巩固了与纽约大学、普林斯顿大学的联系，对一代又一代美国艺术史专业的研究生产生了巨大影响。[9] 约翰·鲁伯特·马丁是潘诺夫斯基在普林斯顿最早的学生之一，他说“潘诺夫斯基的教学有一种启迪心智、促人改变的力量，与一般考古学的教学区别甚大”。潘诺夫斯基采用了非传统的方法，“使得他那严格的研讨会从一开始就激动人心。比如在讨论国际风格[International Style]的时候，他会先朗读奥尔良的查尔斯[Charles d’Orléans]的诗作，并将他与魏尔

伦［Verlaine］相比较——不用说，这都是用法语进行的”。正如马丁所言，潘诺夫斯基确实反对被他称为“严苛考古学方法的天真的方面”。在一次关于伯里克利统治时期雅典水井［wells of Periclean Athens］的讲座之后，有人听见他发出“哎，哎，哎”的嘀咕声。他在普林斯顿最亲密的朋友之一埃里克·舍奎斯特［Erik Sjöqvist］告诉我：“当潘诺夫斯基发现我认为以人文和历史的方法对材料进行阐释是唯一真正重要之事时，他立刻问我：‘倘若如此，你又为什么要成为一名考古学家？’”（1968年9月16日的信笺）

无论是作为一名学者，还是作为一个人，“自欧洲移居来”［书目115］的潘诺夫斯基在美国引发了比他在德国更深刻、更持久的反应。他有一个特点，那就是从未忘记使自己在学术上受益的当代或上一代伟大的美国艺术史家们：查尔斯·鲁弗斯·莫雷［Charles Rufus Morey］［书目120］、亚瑟·金斯利·波特［Arthur Kingsley Porter］、鲍德温·史密斯［Baldwin Smith］、艾伯特·M. 弗伦德［Albert M. Friend］、迈耶·夏皮罗［Meyer Schapiro］、菲斯克·金博尔［Fiske Kimball］。他认为伟大的博物馆馆长金博尔堪比汉堡的波利和斯德哥尔摩的卡尔·诺登福克，他们都结合了两种不可或缺的品质：他们是真正的绅士；他们也是一流的管理者，因为他们首先是学者。（在潘诺夫斯基看来，他们的对立面就是像弗朗西斯·亨利·泰勒［Francis Henry Taylor］那样的人，只能算是“一位周日的图像志学者”［a Sunday iconographer］。）潘诺夫斯基认为这些伟大的美国艺术史家们就是活生生的例子，证明了美国的人文主义研究风尚并不是由从欧洲移民来的学者们所触发 185
的。他乐于指出，这一风尚起源于“一战”后不久，在1923至1933年的这十年间经历了它的第一个黄金时代。与此同时，他并未掩饰自己真切的担忧，因为他注意到美国存在着野蛮主义和反智主义的潜流，这股潜流受到学术自由主义者和政治自由主义者们的青睐与培育，而这些人永远会对文化传统和人文价值的根基造成威胁［书目78、书目116］。

在普林斯顿，潘诺夫斯基拥有一群忠实的朋友，并不断有世界各地的

学者前来拜访。对他而言，这地方简直有梦幻般的特质。他认为海外的访客之所以选择这里主要是出于对“乌有之乡”[Erewhon]的向往，他称普林斯顿大学是“绅士们最后的印第安保护区（因为一位绅士只有在没有女人的环境中才是真正的绅士）”（1947年）。潘诺夫斯基将女人描述成一种食肉动物，她们的猎物是时间（时间掠夺者[Zeitraubtiere]）。尽管如此，但他绝非全然的女性恐惧症患者[gynophobe]。他非常尊敬埃莉诺·马昆德[Eleanor Marquand]、海蒂·戈德曼[Hetty Goldman]、多萝西·米纳[Dorothy Miner]、玛乔丽·尼克尔森[Marjorie Nicholson]、米瑞拉·利瓦伊·德·安科纳[Mirella Levi D'Ancona]、洛拉·斯洛迪奇[Lola Szladits]和维吉尼亚·W. 卡拉汉[Virginia W. Callahan]等伟大的女性学者。他钦佩且喜爱普林斯顿大学基督教艺术索引[Index of Christian Art]的负责人罗莎莉·B. 格林[Rosalie B. Green]，这位博学的女士为他源源不断地提供关于中世纪事物的图像学信息。他大加赞赏她的那种欧几里得式的能力，认为她能“从爪子中辨认出狮子”[ex ungue leonem]。普林斯顿大学基督教艺术索引的职员全都是女性，尽管潘诺夫斯基肯定了其负责人的能力，但当他谈到该机构孜孜不倦的努力时，仍不留情面地给出了“雷声大，雨点小”[Parturiunt mures, nascitur ridiculus mons]的评价。同样，他也很欣赏汉堡的罗莎·夏皮尔[Rosa Schapire]。但是，当她在首次访问希腊的演讲中承认自己一抵达就亲吻了希腊的土地时，潘诺夫斯基忍不住嘀咕：“他是不可抗拒的[Er konnte sich ja nicht wehren]！”（德语中的“土地”[Boden]一词碰巧是阳性的。）然而，他还是觉得有必要平衡一下这句话，便立即补上了奥维德[Ovid]的那句：“卡德摩斯在异乡感谢并亲吻大地 / 他向未知的高山和田野致敬[Cadmus agit grates, peregrinaeque oscula terrae / Figit, et ignotos montes agrosque salutat]。”潘诺夫斯基对罗克珊·福斯特[Roxanne Forster]的感激之情，深切且合理。她始终在他的身边，既是秘书也是朋友。他和她一起从语意和语音的角度，为每句话的抑扬顿挫，为每个逗号而斗争——这斗争的过程常常是令人痛苦的，但总是令他和他的读者们受益。

潘诺夫斯基的著作《图像学研究》[*Studies in Iconology*](1939年)[书目74]标志着一个重要转折：图像学不再是一个辅助性的学科，而成为艺术史研究方法中不可或缺的一部分。该书的主要章节包括：“皮耶罗·迪·科 186
西莫”“时间老人”“盲目的丘比特”“新柏拉图主义运动”。在不到30页的导论中包含着巧妙设计的表格，剖析了图像主题和意义的三个层次，它成为图像志和图像学分析步骤的经典陈述。[10] 1943年，《阿尔布雷希特·丢勒》[书目84]的第一版由普林斯顿大学出版社推出，此书表达了潘诺夫斯基对这位纽伦堡艺术家-人文主义学者崇高而肯定的敬意。当他在1911至1912年间开始自己的学术生涯时，就是从研究丢勒入手的。我们也有充分的理由把这部著作称为潘诺夫斯基对纳粹的日耳曼意识形态[Teutonic ideology]的回答。那种意识形态声称可以区分日耳曼和犹太学者的不同，对德国的智识生活造成了长久的损害。

1947年1月25日早晨，潘诺夫斯基收到了哈佛大学诺顿演讲[Norton Lectures]的邀请。他给我看了那封信，当我把信递还给他的时候，他苦笑着说：“哎，真是要命[Ach verflucht]!”一直到3月5日，他才开始动笔。他绝望地说：“没有什么比开始更困难的了。”六年之后，也就是《阿尔布雷希特·丢勒》一书出版的十年之后，他为诺顿演讲撰写的讲稿成为一部纪念碑式的著作，正式出版，书名是《早期尼德兰绘画》[*Early Netherlandish Painting*][书目112]。在这部著作中，他展现出的英文水平已经超越了单纯的熟练掌握，形成了一种鲜明持久的文学风格，这与书中细琐的学术注释[apparatus criticus]达成了完美平衡。

在《早期尼德兰绘画》之前，潘诺夫斯基还出版了两本小书，都向读者深刻地揭示出作者的追求。我知道潘诺夫斯基对《哥特式建筑与经院哲学》[书目106]中的论点深信不疑。在我看来，这部作品突出了他整个思维方式中特有的学术张力。将这部“情人的自白”[confessio amantis]付梓，使他比任何时候都感到易受攻击。另一本书是圣德尼修道院院长叙热文章的合集，这是一个重要的拉丁文版本，配有无可挑剔的英文翻译。这部书之所以特别

有趣，乃是因为潘诺夫斯基在该书的前言中以《纽约客》杂志的文字风格勾勒出伟大修道院院长的轮廓［书目90］。只要略加修改，此文即可作为潘诺夫斯基本人的精神自传。

公正地说，上面提到的这些书，既对艺术史有所贡献，又对观念史不无裨益。正如潘诺夫斯基后来的大部分著作一样，它们最初都是以演讲或系列演讲的口语形式开始的。即便在最正式的文章中，潘诺夫斯基也深知如何保
187 留住口头论辩的特质。潘诺夫斯基承认英语对其思维根基和表述思想的方式都产生了巨大影响，他开始采用一种清晰的、有组织的、悦耳动听同时富于逻辑的表达方式——这与许多欧洲大陆，特别是德国与荷兰学者的做法大不相同，他们总是在自己与读者之间隔上一道“羊毛帷幕”。

令潘诺夫斯基感到自豪的是，他有一只眼睛是近视，而另一只，则是远视：这真是两全其美。他指出，随着年岁增长，鉴赏家的眼光愈加高远，心胸却日渐狭隘；而人文主义者呢，胸怀倒是愈加公正，但眼光却日渐浅近。说这番话时，他心里想着的是伯纳德·贝伦森［Bernard Berenson］（他称其为“佛罗伦萨的艺术主教”）。对于一个日益老去的学者来说，撤退到由深奥和笼统构建的防护墙背后是一种太过常见的做法。然而，思维的不断成熟却没有导致潘诺夫斯基故步自封。他写了数不胜数虽然短小却极其重要的文章，这些文章有着引人入胜，甚至常常故作奇特的标题。它们证明了潘诺夫斯基始终怀抱着到新领域中探险的热情。在20世纪60年代，我们读到了一系列论文：《老人星之神灵：关于一个不存在的神的图像志》［“*Canopus Dens*, the Iconography of a Non-Existent God”］［书目138］；《向弗拉卡斯托罗致敬》［“Homage to Fracastoro”］，论述了梅毒［syphilis］在文艺复兴艺术中的作用［书目141］；修订后的对话录《汉堡的苏格拉底》［书目143］；《劳斯莱斯汽车散热器的观念先例》［书目155］；《米开朗琪罗未能雕刻出的老鼠》［书目161］；《太阳历的创建》［“Sol Aequinoctialis Fuit Creatus”］，这篇关于格里

高利历法改革的文章是献给他的朋友亚历山大·科伊雷［Alexandre Koyré］的［书目162］；以及他的那部伟大著作——只有正文，没有脚注——《茔墓雕刻：关于从古埃及到贝尔尼尼的变化因素的四次讲座》［*Tomb Sculpture: Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*］［书目160］，“这是对墓葬艺术有点病态但却有相当强烈的兴趣的结果”[11]。

1959年12月，我收到潘诺夫斯基的一封信，说米勒德·梅斯邀请他参加在自家府邸举办的一次绝对无害的午餐会，“当我们走进房间时，发现委员会的主要成员都恭候在那里，他们秘密地为我准备好了有史以来内容最丰富的一部《潘诺夫斯基纪念文集》［*Festschrift*］……倘若我活得足够长，没有资格享受这部纪念文集，那么接受它，就有点讽刺了。我的意思不仅仅是我担当不起（这是不言而喻的），还有就是，纪念文集最初筹划的情境现在已经消失了［潘诺夫斯基从研究所退休的计划被意外地推迟了两年］。其结果是，我觉得自己要在没有显著理由的情况下接受一部纪念文集，简直处于尴尬之地。我有两个选择：要么提前辞职，以证明纪念文集的合理性；要么接受纪 188
念文集，但难免会有一种感受，仿佛是从自己的葬礼上突然苏醒过来，觉得有点昏昏欲睡，同时也因为听到了那些本不该听到的关于自己的悼词，而感到有点鲁莽轻率”。后来，在1960年初，米勒德·梅斯让我作为编委会的代表，把经过特殊装订的纪念文集送往它们的目的地。将纪念文集赠送给潘诺夫斯基可不是一件容易的事，因为他拒绝放下乔治·威尔登斯坦［Georges Wildenstein］的《弗拉戈纳尔的绘画》［*Painting of Fragonard*］。他甚至在把我领进客厅之后，仍然手不释卷，坚持阅读。整个过程对我们两个人而言都尴尬非常。最后，我回到厨房，给我们俩调了些饮料。潘诺夫斯基跟在我身后，拿上了两卷厚重的纪念文集，书套还没来得及拆去。然后，他竟然把书放在了厨房的秤上。一旦尴尬的局面被打破，他那愉快的好奇心便全然显露，尤其感兴趣的是纪念文集中40位作者的身份。他兴致勃勃地与我聊天，从惊讶变成欢笑，从欢笑变成皱眉，然后，又再次回到欢声笑语。

既然是潘诺夫斯基的人生履历，若是不提及他的一些精神爱好和怪癖，难免不尽如人意。毫无疑问，电影在他的爱好中，排在首位。虽说他那篇关于电影的论文［书目64］重印次数超过了他的其他任何一部作品，但几乎没几个职业影评家能理解文章所包含的信息。直到近来，艺术史系和负责任的系主任们才意识到，电影史展现了一种特殊艺术形式的起源和成熟。电影是唯一一门迄今在世之人得以目睹其诞生以至整个发展历程的艺术，因此，我们可以用一种近乎临床诊断般的精确性对其发展的全部阶段进行剖析。[12] 听潘诺夫斯基谈论由阿伦·罗伯–格里耶［Alain Robbe-Grillet］担任编剧的神秘电影《去年在马里昂巴德》［*L'Année dernière á Marienbad*］，会产生一种奇特的感动。1961年上映的这部影片并不是在马里昂巴德，而是在德国宁芬堡［Nymphenburg］和施莱斯海姆［Schleissheim］拍摄的。看过这部电影的人应该会记得，女主角德菲因·塞里格［Delphine Seyrig］始终无法确定，自己是否记得“去年在马里昂巴德”发生的那场风流韵事。潘诺夫斯基说，他立即联想到了歌德。歌德在74岁时（当时潘诺夫斯基也是74岁）深深爱上了一个18岁的妙龄少女乌尔里克·冯·列维佐［Ulrike von Levetzow］。一连三个夏天，歌德都在马里昂巴德看到了这位姑娘。为了纪念这段绝望的恋情，歌德创作了诗作《马里昂巴德悲歌》［*Marienbader Elegie*］。在潘诺夫斯基看来，
189 歌德诗中的爱情、死亡和遗忘元素正预示了电影《去年在马里昂巴德》的主题思想。他注意到这首挽歌的开篇语（此刻，我还怎么期待重逢呢？［Was soll ich nun vom Wiedersehen hoffen...?］［许媚媚译］），并指出模糊的记忆和情爱的不确定性等元素如何同时出现在诗歌与电影之中。他补充道，导演阿伦·雷乃［Alain Resnais］有办法让他的演员们可以自由发挥，这在一般情况下并不常见。塞里格小姐可能非常熟悉歌德的诗作以及其中隐晦的内涵。毕竟，她不是有一位闻名且博学的父亲叫亨利·塞里格［Henri Seyrig］么？他是一位考古学家，法国博物馆的前任馆长，并多次担任普林斯顿高等研究所的研究员。[13]

除了热爱电影这一艺术形式之外，潘诺夫斯基还着迷于神秘故事或侦

探小说。他认为这一文学体裁中包含着亚里士多德式的特质［Aristotelian quality］。他喜欢将夏洛克·福尔摩斯［Sherlock Holmes］的经典之作以及它对后来所有这一流派作家的有意识或无意识的影响，与中世纪修道院的教父们所产生的影响力相提并论，“假定的前提是夏洛克·福尔摩斯的话就是真理。矛盾不一的情况，正如在经院哲学的方法中一样，必须被消除”。福尔摩斯曾说：“当所有的不可能性已经被排除，剩下的一种不可能性肯定是正确的。”这句格言以一种半严肃的方式成为潘诺夫斯基图像学研究方法的一部分。他举例说明：“一位圣徒从天堂收到一朵玫瑰，这是不可能的，但却令人信服；但如果迪斯雷利［Disraeli］走进维多利亚女皇［Queen Victoria］的画室，发现女皇陛下正在抽一根大大的黑色雪茄，这是有可能的，却难以令人信服，因此不能作为一个文学主题得到承认。”（1948年2月）马修·黑德［Matthew Head］（约翰·卡纳迪［John Canaday］）是潘诺夫斯基最喜爱的犯罪小说作家之一。作为对潘诺夫斯基友谊的回馈，黑德曾把《另一个人的生活》［*Another Man's Life*］题献给他。潘诺夫斯基认为，有一次，马修·黑德逾越了神秘故事的界限。“当你将心理学，或者说精神病理学，注入那一类型的故事时，”他说，“你就从主人公的肩头卸下了责任的重担……一个好的侦探或神秘故事，是目前唯一一种**由人负责**的文学类型，在这类文学中，人是责任的承担者——无论是恋母情结［mother complex］还是腺体紊乱［glandular disturbance］都不能作为借口……这一文学类型代表了前弗洛伊德和前马克思主义历史的唯一遗产。乔治·西默农［Georges Simenon］意义上的心理小说［roman psychologique］是可以接受的，但变态小说［roman pathologique］则不行。”

也许最重要的是，潘诺夫斯基是一个狂热的音乐爱好者和真正的音乐鉴 190
赏家，他尤其钟爱莫扎特的作品。克舍尔［Köchel］的目录［Verzeichnis］是他手边常备的参考书之一。有两句后人与死神之间对话的诗，证明了他对音乐的热爱与虔诚：

> 哦，死神，你为何抢先夺走年轻的沃尔夫冈？
>
> 我这么做，是怕他的作品继续泄露我的秘密。
>
> [Quare, Mors, juvenem Wolfgangum praeripuisti?
>
> Ne secreta mea prodere pergat opus.]

我相信我对潘诺夫斯基的描述是正确的，他在人生的各个阶段都被深沉的情感所左右。事实的确如此，尽管他近乎清教徒式地坚持，无论在私下还是在公开场合的讲话，都要正直、真诚。他既以智识的方式，亦以情感的方式对待音乐、艺术和文学。然而，在他公开发表的论著中，却没有一丝感伤迹象，或丝毫对膜拜崇高[cult of the Sublime]的接受。他对自然现象无动于衷，对小孩子有一种根深蒂固的反感。他曾对我说："让我告诉你最令人厌恶的一个造句吧，那就是：'你见过阳光下孩子的头发吗？'"他引以为傲的座右铭是："在咱们教育的智慧里，可有着比大地和天空允许人所能梦见的更多的东西呢！"[Es gibt mehr Dinge in unserer Schulweisheit als Erde und Himmel sich träumen lassen.][许媚媚译]潘诺夫斯基曾与恩斯特·康特洛维茨[Ernst Kantorowicz]度过了一个兴致盎然的夜晚，两人探讨的话题是人类与生俱来的崇高感。在讨论结束后，恩斯特·康特洛维茨走出位于战斗大街的寓所，他说："当仰望群星时，我感到自己百无一用。"潘诺夫斯基则回答道："我所能感到的就是，群星实在一无所用。"（1952年2月18日）

尽管潘诺夫斯基不断且富有成效地与朋友和同事们交流想法及信息，有时他是给予者，有时他是获得者，但他对自己从事的工作却一向秘而不宣。对他而言，一切称得上"研究"两字的工作，都应该由一个人独立完成。反之，他自始至终对任何计算机化的知识、数据检索系统、图像学机构，以及由"小人物们"进行的索引工作，保持着深深的怀疑。他认为所有这些都不能对人文学科做出有意义的贡献。潘诺夫斯基的朋友弗里茨·扎克斯尔曾有过一个宏大的计划，其目标是仿效德国保利-维索瓦[Pauly-Wissowa]的

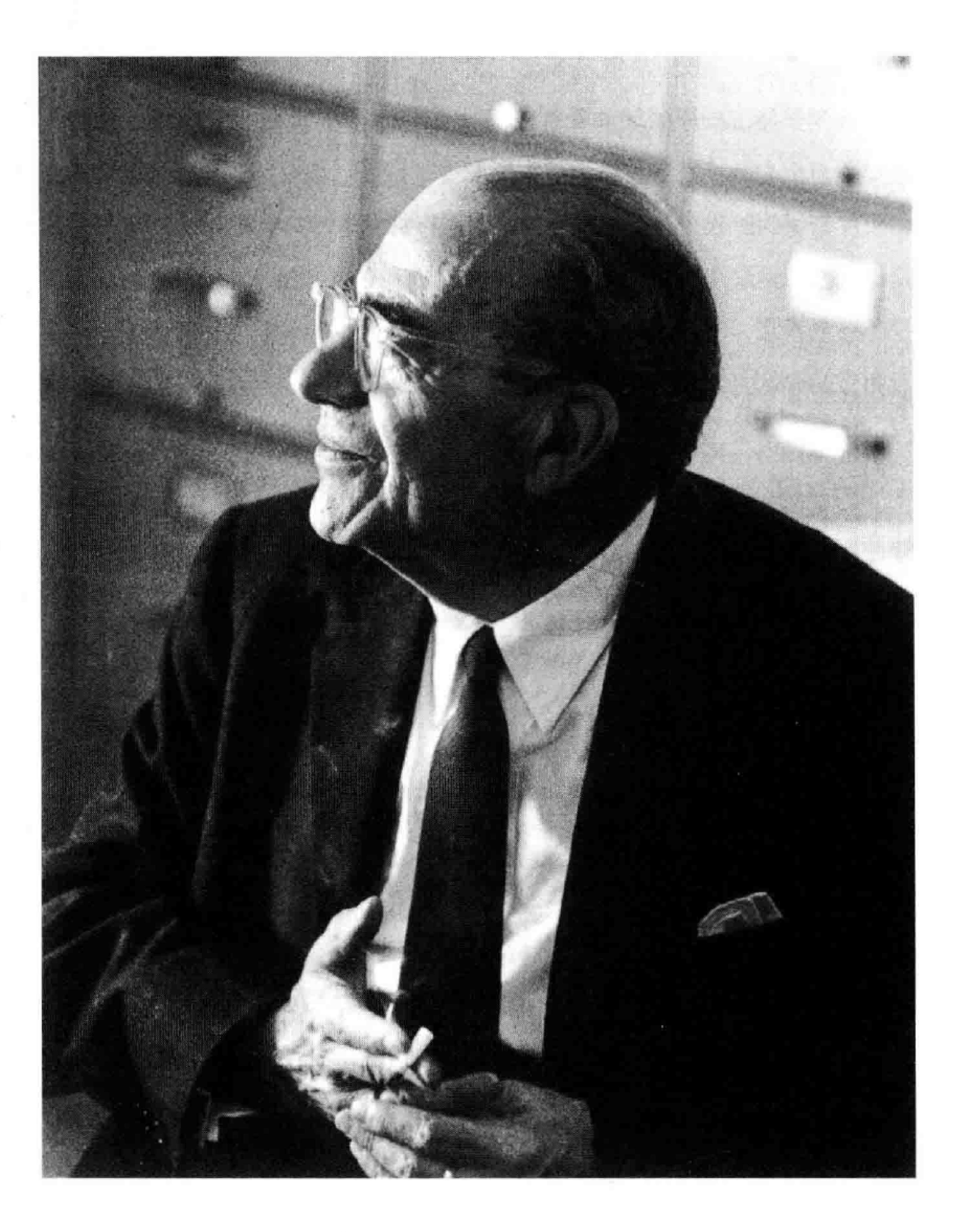


图4　欧文·潘诺夫斯基在斯坦福大学，1964年
（普林斯顿，格尔达·潘诺夫斯基博士收藏）

《古典学百科全书》[*Real-Encyclopädie*]，对古希腊罗马的文物进行系统整理，以复兴古典时代的文化。扎克斯尔去世后，他在瓦尔堡研究院的继任者还将这一计划坚持了一段时间。我曾经问过潘诺夫斯基（1953年6月27日），他为何要不遗余力地（且卓有成效地）抵制这一计划。像往常一样，当潘诺夫斯基极度真诚的时候，他会露出微笑。他以略带嘲讽的口气回答道："你的意思是，把所有汇聚在一起——却在错误的方向上？"人文学术领域的一切，即便
192 是（在他看来，有点滑稽的）新批评主义 [New Criticism]（他曾引用白面男丑角 [Pierrot] 的话来描述新批评主义的特征"我很会写作，但却不会阅读" [Je sais bienécrire, mais je ne sais pas lire]），都是可以接受的，只要它不是"制度化的"。正因如此，他才会热爱盖伊·德·特瓦伦特 [Guy de Tervarent] 独立完成的著作《世俗艺术中的特征与符号》[*Attributs et symboles dans l'art profane*]；[14] 这份热爱是理由充分的。也正因如此，他恰如其分地赞扬了伦敦国家美术馆的马丁·戴维斯为早期尼德兰画派编著的杰出目录。他对这部目录的评价是，"与其说它是一部参考文献，不如说是一系列高度浓缩的小型专论"。

在经历了漫长的疾病磨折之后，朵拉·潘诺夫斯基最终撒手人寰。不久之后，潘诺夫斯基与格尔达·索戈尔 [Gerda Soergel] 结婚。尽管在此之前，他已经调整了自己的生活方式，使之适应病弱妻子的需要，然而，在生命的最后两年时光里，他却真正过得快乐而丰富。此时的潘诺夫斯基身体虚弱，也常常受到疾病的困扰，却依然兴致勃勃地出国旅行。这份堪比年轻人的热情已蛰伏了许久，此时终于爆发出来。他被授予新的荣誉和奖项。这些荣耀，有的满足了他的自尊，可也有的，完全是强加给他的，令他深觉懊恼。对于前一种，潘诺夫斯基或许会说，"他获得了各种奖章——可真是个令人讨厌的家伙"；对于后一种强加的荣誉，他则带着一丝苦涩的口吻，引用波伊提乌 [Boethius] 在狱中的话："对于没有价值的人所授予的荣誉，谁会觉得那是有价值的呢？" [Quis illos igitur putet beatos/ Quos miseri tribuunt honores?]

年老和死亡是潘诺夫斯基深深畏惧的敌人。随着生命渐渐走向终点，他在脑海中不停地思索年老和死亡的问题。在44岁那年，“潘［Pan］”（他的朋友们这样称呼他）写了一篇论文，主题是普桑和华托［Watteau］的画作如何表现“转瞬即逝”。文章的标题是《即便在阿卡迪亚，我亦存在》［“Et in Arcadia ego”］［书目63］。阿卡迪亚，维吉尔［Virgil］眼中田园牧歌的世外桃源，是异教“潘神”［Pan］的住所。正如潘诺夫斯基指出的，文艺复兴把幻想中的阿卡迪亚王国变成了一个乌托邦式的天堂，“被笼罩在一层淡淡的忧郁之中”，因为那里不仅是爱之地，亦是死亡之所。他以一种哲学的清晰洞察力指出，我们必须理解，事实上正是“死亡”道出了标题中不祥的字眼：“即便在阿卡迪亚，我亦存在。”［Even in Arcadia, there am I.］[15]

年老的潘诺夫斯基以一种近乎神奇的姿态召唤出全部的精神装备，动用了广博历史知识储备，在关于墓葬雕刻的著作中揭示出人类世世代代如何对付死神的秘密。他以一般人难以企及的技巧和鉴赏力对这一主题做了超越前 193
人的全面论述。

欧文·潘诺夫斯基“在死亡的阴影下”［sub umbra mortis］创作的一首诗歌，暗示出在生命最后的几年里他那种“交织着甜蜜与苦涩”的感受：

我们必须承认，甜蜜之事与苦涩之事的同时冲击，宣告着年老的到来。

我对它们的挑战予以同样的欢迎。

因此，当树叶变得苍白之时——群星却永远不会改变。

随着太阳西沉，金星会变亮，但不再燃烧。

［Dulcia sane et amara simul praebere senectus.

Cernitur, atque mihi munus utrumque placet.

Pallescunt frondes; stellae tamen usque manebunt.

Lucet, non urit Sole cadente Venus.］

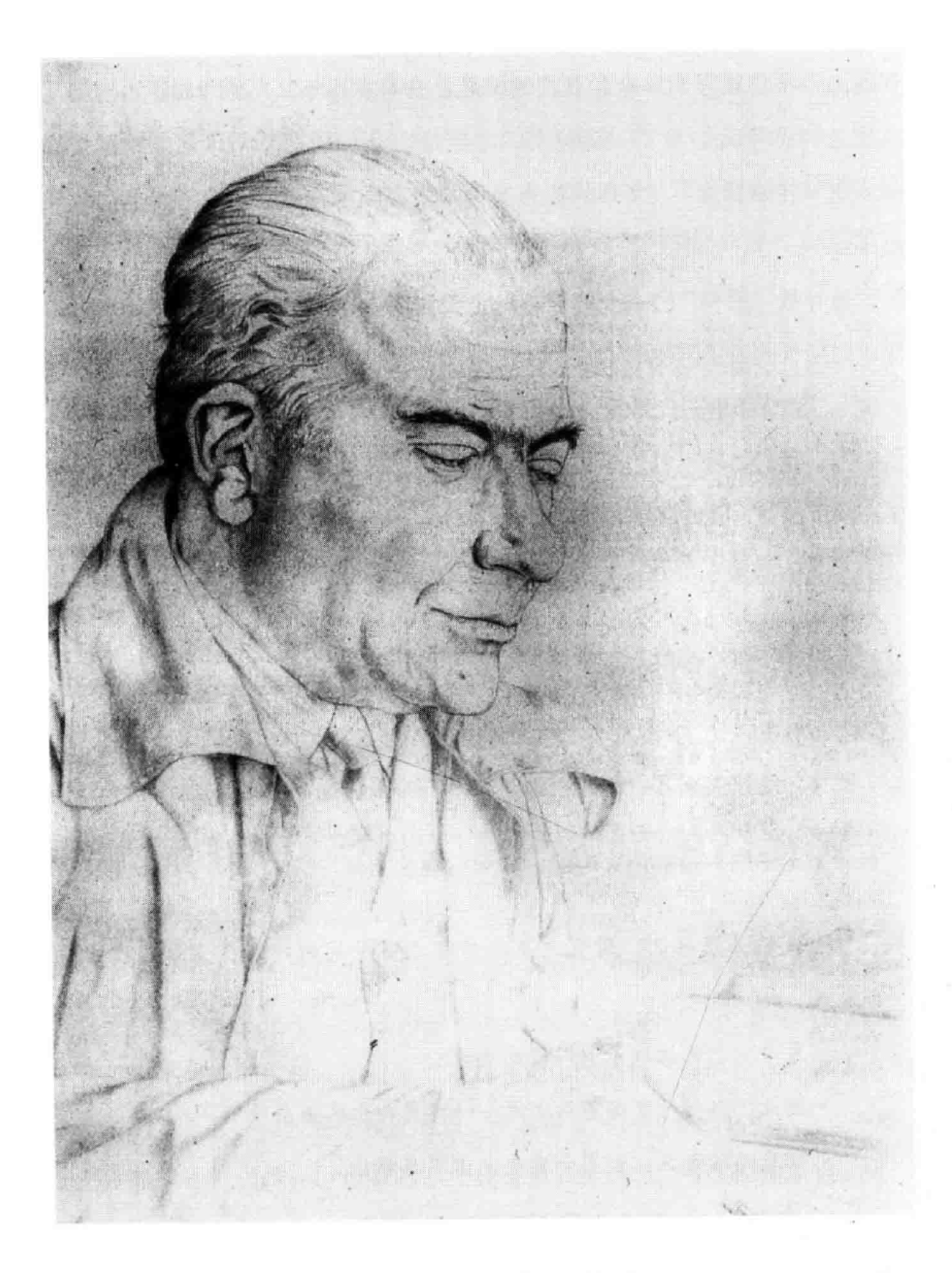


图5　欧文·潘诺夫斯基，1935年，由威廉·S.赫克舍用银尖笔绘制的素描
（普林斯顿，格尔达·潘诺夫斯基博士收藏）

Dulcia sane et amara simul praebere senectus
Cernitur, atque mihi munus utrumque placet.
Pallescunt frondes; stellae tamen usque-
manebunt:
Lucet, non urit Sole cadente Venus.

Guilelmo suo in proximum annum
laeta ominatur,
Pan

潘诺夫斯基手写了一首献给赫克舍的诗作，最后一行是“祝威廉来年心想事成”［Guilelmo suo in proximum annum/ laeta ominatur, Pan］。——编者注

赫克舍文中所引用到的潘诺夫斯基著述

（此处的数字编号与本书第201页注释中所引用的潘诺夫斯基著述编目中的数字编号相对应。）

1. *Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürer (Dürers Ästhetik)*, Berlin, 1914.

2. *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener,* Berlin, 1915.

14. "Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung," *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 14, 1921, pp. 188–219.

24. *'Idea.' Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig and Berlin, 1924.

36. "Die Perspektive als 'Symbolische Form,'" *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924/1925, Leipzig and Berlin, 1930.

45. *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig and Berlin, 1930.

56. "Classical Mythology in Mediaeval Art" (with Friz Saxl), *Metropolitan Museum Studies*, 1, 1993, pp. 228–280.

63. "Et in Acadia ego. On the Conception of Transience in Poussin and Watteau," in R. Klibansky and H. J. Paton, eds., *Philosophy and History. Essay Presented to Ernst Cassirer*, Oxford, 1936, pp. 223–254.

64. "On Movies," *Princeton University, Department of Art and Archaeology, Bulletin*, 1936, pp. 5–15.

74. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1939.

78. "The History of Art as a Humanistic Discipline," in T. M. Greene, ed., *The Meaning of the Humanities*, Princeton, 1940, pp. 89–118.

84. *Albrecht Dürer,* Princeton, 1943.

90. *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*, Princeton, 1946.

106. *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Pa., 1951.

112. *Early Netherlandish Paintings. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass., 1953.

115. "The History of Art," in W. R. Crawford, ed., *Cultural Migration*, Philadelphia, 1953, pp. 82–111.

116. "In Defense of the Ivory Tower," *Association of Princeton Graduate Alumni. Report of the Third Conference*, Princeton, 1953, pp.77–84.

117. *Galileo as a Critic of the Arts*, The Hague, 1954.

120. "Charles Rufus Morey (1877–1955)," *American Philosophical Society Year Book*, 1955, pp. 482–491.

122. *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol* (with Dora Panofsky), New York, 1956.

129. "The Iconography of the Galérie François Ier at Fontainebleau" (with Dora Panofsky), *Gazette des Beaux-Arts*, 52, 1958, pp. 113–190.

132. "Review of Guy de Tervarent, *Attributs et symbols dans l'art profane, 1450–1600, I*," *Art Bulletin*, 41, 197
1959, pp. 107–108.

134. *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm [1960] .

138. "Canopus Deus, the Iconography of a Non-existent God," *Gazette des Beaux-Arts*, 57, 1961.

141. "Homage to Fracastoro in a Germano-Flemish Composition of about 1590?," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 12, 1961, pp. 1–33.

143. *Sokrates in Hamburg*, Hamburg, 1962.

155. "The Ideological Antecedents of the Rolls-Royce Radiator," *Proceedings of the American Philosophical Society*, 107, 1963, pp. 273–288.

160. *Tomb Sculpture. Four Lectures on Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, 1964.

161. "The Mouse that Michelangelo Failed to Carve," Marsyas. *Studies in the History of Art* (Supplement I, Essays in Memory of Karl Lehmann), New York, 1964.

162. "*Sol Aequinoctialis Fuit Creatus*. Notes on a Composition by Lelio Orsi and Its Possible Connection with the Gregorian Calendar Reform," in *Mélanges Alexandre Koyré*, vol. II, Paris, 1964, pp. 360–380.

注　释

199

编者导言

201

1 第一篇文章迄今尚未发表；关于其他文章的发表历史可参见附录中的“出版说明”。潘诺夫斯基著述的完整书目参见H. Oberer and E. Verheyen, eds., *Erwin Panofsky: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin, 1974, 1−17（由格尔达·潘诺夫斯基誊抄包含补遗部分的版本现藏于位于新泽西的普林斯顿高等研究所）。

（在英文版本推出之后，我才得知第一篇文章曾被盗版，在未经授权的情况下被R. 科梅斯［R. Cómez］翻译成西班牙语，参见“¿Que'es el Barroco?,” *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 1, 1989, 7−20。）

2 需要强调的是，虽然潘诺夫斯基充分认可艺术鉴赏——即在比较形式分析的基础上，确定艺术品的创作者及创作年代——的核心重要性（参见他的*Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, New York, 1955, 19f.），但他主要关注的是风格史的语境和观念方面的问题。

3 关于潘诺夫斯基与沃尔夫林以及李格尔关系的总体论述，参见M. A. Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History* (Ithaca and London, 1984), 36−68, 69−96。自霍利［Holly］的专著出版后，还出现了一些关于潘诺夫斯基的研究，包括：S. Ferretti, *Cassirer, Panofsky, and Warburg* (New Haven and London, 1984), 142−236; D. Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science* (New Haven and London, 1989), 111−121; J. Lucio de Campos, *Do simbolico ao virtual: a representacao do espaco em Panofsky e Francastel* (São Paulo, 1990); G. Didi-Huberman, *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (Paris, 1990); N. F. Cantor, *Inventing the Middle Ages: The Lives, Works, and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century* (New York, 1991), 174−189; E. Panofsky, *Perspective as Symbolic Form*, trans. C. S. Wood (New York, 1991) (review by J. L. Koerner, “The Shock of the View,” *The New Republic*, 26 April 1993, 32−38); J. Hart, “Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation,” *Critical Inquiry* 19 (1993): 534−566; M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory* (Cambridge, MA, and London, 1993); C. Cieri Via, *Nei dettagli nascosto: Per una storia del pensiero iconologico* (Rome, 1994)（附有详尽书目）; C. Landauer, “Erwin Panofsky and the Renascence of the Renaissance,” *Renaissance Quarterly* 47 (1994): 255−281; B. Reudenbach, ed., *Erwin Panofsky: Beiträge des Symposions. Hamburg 1992* (Berlin, 1994); I. Lavin, ed., *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892−1968)* (Princeton, 1995)。

4 在长期遭到忽略之后，风格问题在1994年2月举行的大学艺术协会［the College Art Association］大会的两场会议中被或多或少地明确提及。

5 潘诺夫斯基是一位活泼有趣、鼓舞人心的演说家，很受欢迎。他的许多英文出版物，包括几乎全部主要著作——《图像学研究》［*Studies in Iconology*］（1939年）、《阿尔布雷希特·丢勒》［*Albrecht Dürer*］（1943年）、《早期尼德兰绘画》［*Early Netherlandish Painting*］（1953年）、《西方艺术中的文艺复 202

兴与历次复兴》[*Renaissance and Renascences*]（1960年，一个在瑞典演讲的系列）、《茔墓雕刻》[*Tomb Sculpture*]（1964年）、《提香的问题》[*Problems in Titian*]（1969年，去世后出版）——都是作为公共演讲首次呈现的，其对象常常是“混合型的观众”[mixed audience]。美国文化学术机构的数量和性质为这种友善宜人的文体提供了源源不断的展示机会。此种与受众“情投意合”的文体与潘诺夫斯基本人所描述的学术和职业上的转变相辅相成。但即便如此，这些著作也都是杰出的学术贡献，像它们这样包罗万象、影响深远的著述非常罕见。

6 *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 10 (1915): 460–467.

7 Latrobe, PA, 1951.

8 《人体比例理论的历史：作为风格史的一种反映》[“The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles”]（最初以德语出版，1921年），收录于他的《视觉艺术中的意义》[*Meaning in the Visual Arts*]，1–25；关于透视问题，参见本文注释3；关于伽利略，参见《作为艺术评论家的伽利略：美学态度和科学思想》[“Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought”]，*Isis* 47 (1956): 3–15。

9 *Albrecht Dürer* (Princeton, 1943), 63ff.; *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts* (Munich, 1924); *Early Netherlandish Paintings: Its Origins and Character* (Cambridge, MA, 1953).

10 有个小事例常常会被人们误解，以为潘诺夫斯基对现代艺术完全缺乏同情心，这就是潘诺夫斯基写给《艺术新闻》[*Art News*] 主编的一封信。在信中他纠正了巴尼特·纽曼 [Barnett Newman] 给一件画作的拉丁文标题所加的说明（参见*Art News* 60, 2 [1961] : 6），以及之后的通信（参见*Art News* 60, 5 [1961] : 6）。K. 米歇尔斯 [K. Michels] 提到过这个插曲，参见“Bemerkungen zu Panofskys Sprache,” in Reudenbach（参见本文注释3），59–69, cf. p. 63f.。B. 维斯 [B. Wyss] 也详细论述过此事，参见“EinDruckfehler,” ibid., 191–199。

11 这篇演讲稿显然是在1934年11月7日至1935年5月3日之间撰写的（参见本文注释13）。这次演讲原先的题目是“巴洛克艺术的总体特征和基础”[General Characteristics and Foundations of Baroque Art]，它很可能是潘诺夫斯基1933年春季学期在美术学院教授的一门课——“巴洛克艺术的原则”的入门讲座（在移民之前，他曾到纽约教过几次课）。1936年秋季学期，这门课又重复开过一次。（感谢人事处的琼·莱博维茨 [Joan Leibovitz] 为我查阅潘诺夫斯基的课程清单。）第二门课开列的各个讲座主题
203 与纽约大学美术学院图书馆收藏的一本没有日期的油印小册子上概括的主题相一致：“意大利巴洛克艺术：欧文·潘诺夫斯基教授讲座提纲——纽约大学”[Italian Baroque Art: A Syllabus of Lectures given by Prof. Erwin Panofsky. New York University]。还有关于这门课的一份21页的油印书目：“纽约大学美术学院265书目：欧文·潘诺夫斯基教授的巴洛克艺术的原则（爱丽丝·罗宾逊修订）”[NYU Fine Arts 265 Bibliography: Principles of Baroque Art by Erwin Panofsky (Revised by Alice Robinson)]。这一出处或许可以解释此文通用的标题与立足于意大利艺术的文本之间的差异。

12 潘诺夫斯基对这一演讲的沉默态度（特别是在后来的几年里），从他谈及此事的各种通信中就可见一斑。我对这一情况的掌握几乎全要归功于迪特尔·伍德克 [Dieter Wuttke] 的好意相助，他正在筹备潘诺夫斯基的书信集：（1）1935年4月27日致弗里茨·扎克斯尔 [Fritz Saxl]：“在美国，我必须做一个关于巴洛克的普及演讲，其中三次在普林斯顿，还有两次在其他地方。”（瓦尔堡研究院 [Warburg Institute]）（2）1936年3月20日致W. S. 赫克舍：“一家美国出版社可能想要出版我的一部小型‘论文’合集（《何谓巴洛克？》风格的演讲稿，以及对学生有用的旧文章），可我相信自己既不足够老，也不足够重要，所以不该答应做这件事。”（盖蒂中心 [Getty Center]）（3）1946年6月22日致赫克舍：“关于作为一种风格的巴洛克，我只能向你的朋友推荐一篇即将发表的文章，该文的作者是W. 施泰肖 [W. Stechow]（奥伯林学院 [Oberlin College]，奥伯林，俄亥俄州），但我不知道他是否已经校对过，并愿意在正式出版前提供文稿。另一篇即将发表的文章是U. 米德尔多夫 [U. Middeldorf]（芝加哥大学）撰写的，主要关注‘巴洛克’这一术语的变迁。这篇文章肯定很有意思，但据我所知迄今也尚未发表。

目前，我只能奉上一篇我自己撰写的朴素讲稿，你可以将它转交给丹尼尔斯先生［Mr. Daniells］，如果你确定他会归还的话。倘若有机会我可能还会用到它。这篇讲稿写得不是很好，还有很多印刷及其他错误，但他若能以质疑反对的方式阅读，或许能从中有所收获。”（盖蒂中心）（4）1947年2月17日致韦尔斯利学院［Wellesley College］历史系的朱迪思·B.威廉姆斯［Judith B. Williams］：“至于选题，我不是很清楚，你所想的是场试图定义巴洛克艺术的概论性讲座，还是关于巴洛克时期内的一个更加具体的主题。如果是第一种，我建议采用‘何谓巴洛克?’这个题目。当然，这是对这一风格相当肤浅的概括，但它可能会激起听众进一步的反应。要是另一种的话，我只能就阿卡迪亚［Arkadia］这一母题提供一次专题讨论。我个人认为，阿卡迪亚的专论会更有意义，但它自然不大会涉及关于如何定义 204
巴洛克的一般性问题。”（美国艺术档案馆）（5）1951年1月22日致瓦萨学院的阿道夫·卡策内尔伦博根［Adolf Katzenellenbogen］：“如果我没有记错的话，你们瓦萨学院勤奋好学的姑娘们曾油印过我过去一个讲座的讲稿，题目是《何谓巴洛克?》，我想知道是否还有复印本。如果有的话，有没有可能给我一两本？因为我自己原先的打字稿被弄丢了。”（美国艺术档案馆）（6）1960年2月19日致布鲁克林博物馆［Brooklyn Museum］图书管理员威廉·B.沃克［William. B. Walker］：“如果没记错，大约30年前，我曾在瓦萨学院做过一场关于巴洛克的讲座。当时‘巴洛克’在盎格鲁-撒克逊国家中还是个贬义词。整整一代的美国及其他国家的艺术史家们曾投入许多精力对巴洛克艺术进行了探索，而在此之后，这个词似乎就过时了。我听说，当时有一些勤勉的瓦萨学院女生们用打字机记录了我的讲稿，并付诸油印。但我自己并没有这份文稿（如果确实存在的话）的复印件。因此，倘若你没有被这张便条吓住，我建议你写信给瓦萨学院艺术系的系主任阿格尼斯·克拉弗林夫人［Mrs. Agnes Claflin］询问。”（美国艺术档案馆）（7）1967年11月14日致瑞朋学院［Ripon College］图书管理员P.乔巴尼扬［P. Chobanian］：“承蒙你询问我于1938年在布林莫尔［Bryn Mawr］做的那场名为‘何谓巴洛克?’的讲座，这令我深感荣幸。遗憾的是，我无法向你提供讲稿的影印件。那是30年前的一场讲座了，那时候，‘巴洛克’这一术语还没有被当作艺术史的一个明确阶段，或至少是可辨认的阶段来使用，而只是一个带有贬损意味的词。与此同时，将巴洛克作为一个艺术史概念进行研究的著作汗牛充栋，因此，在1938年有意义甚至有必要的论述，在今天看来却是完全多余的。出于这一缘故，我从未将这篇讲稿发表，也不希望它以书面的形式被传播。”（美国艺术档案馆）

13 潘诺夫斯基1935年5月3日在瓦萨学院会议上发表了这一演讲，关于这次会议的资料保存在瓦萨学院图书馆的特殊收藏中；我要感谢史蒂芬·奥斯特罗［Stephen Ostrow］为我挖掘出这一材料。讲稿的油印版本曾被两人提及，参见F. Hartt, *Love in Baroque Art* (Locust Valley, NY, 1964), 29（曾作为演讲于1938年在布林莫尔发表），以及C. H. Smyth, "The Department of Fine Arts for Graduate Students at New York University," in C. H. Smyth and P. M. Lukehart eds., *The Early Years of Art History in the United States: Notes and Essays on Departments, Teaching, and Scholars* (Princeton, 1993), 73–83, cf. p. 76f.。

这份讲稿共有四个版本：（1）一份打字稿，上有潘氏亲笔所做的修改，其中一页的文稿打在一封给潘诺夫斯基的信的背面，信的日期是1934年11月7日（为格尔达·潘诺夫斯基所拥有）；（2）第一个版本的复印件，上有亲笔所做的修改（同样属于格尔达·潘诺夫斯基）；（3）油印的文本（第二个版本的复印件；从本文注释12中提到的1951、1960和1967年的通信来看，潘诺夫斯基自己并没有这一版本的 205
完整复印件——尽管这一版本上有小标题“欧文·潘诺夫斯基演讲提要”，但却包含了完整的文本）；（4）包含大部分油印页面的版本，但有大量的删除和增补（属于格尔达·潘诺夫斯基）。目前此书收录的讲稿是以第四个版本为基础的，我无法确定它的日期，只知道它大概是1960年潘诺夫斯基答复布鲁克林博物馆图书馆员之后的版本（参见本文注释12）。事实上，潘诺夫斯基本来准备将这篇文章纳入1961年5月在加州大学圣巴巴拉分校的系列讲座之中。直到最后一刻，他才听说加州大学要求他做忠诚宣誓，于是便拒绝并取消了讲座。（我之所以意识到这段不平凡的插曲，要归功于迪特尔·伍德克，他为我提供了美国艺术档案馆所藏记录的复印件。还要感谢亚历山大·赛森斯克［Alexander Sesonske］，当时他是哲学系的教授，与潘诺夫斯基之间有通信往来，他好心地从个人文档中为我提供

了更多材料。)

14 《美术史的基本概念：后期艺术风格发展的问题》[*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*](Munich, 1915)(英文版，London, 1932；重印，New York, 1950)。对于风格的文化和历史语境，沃尔夫林绝不是无动于衷的。这一点从他早期专著《文艺复兴与巴洛克》[*Renaissance und Barock*](Basel, 1888)(英文版，Ithaca, 1966)中的"风格变化的原因"一章中就可以明显看出。他在《美术史的基本概念》一书中寻求的是具体创造行为和这种普遍现象之间内在的、有机的联系。他的终极目标是在视觉感知(或者说"视觉模式"，他称之为"形式心理学")的框架下建立一种风格发展的自主结构(参见M. Jarzombek, "De-Scribing the Language of Looking: Wölfflin and the History of Aesthetic Experientialism," *Assemblage* 23[1994]: 29–69)。

15 参见本文注释12中提到的1960和1967年的两封信。

16 参见本书第6页和第207页，注释2(此处页码为原书页码，即本书边码，下同)。

17 他多次提到这一讲座，说它"很一般"(1935年)；"朴素"而且"写得不是很好，还有很多印刷及其他错误"(1946年)，"对风格问题相当肤浅的描述"(1947年)；"过时了"(1960年)；"今天看来是多余的"(1967年)。参见本文注释12。潘诺夫斯基的语言充满自嘲，但这一情境下，我认为这些评价所反映出的并非单纯的自谦。

18 参见本书第45页和第84—88页。

206 19 这篇文章结尾的那句"假如它[我们的时代]没有给整个人类画上终止符的话"，是在第四个版本中被加入的(参见本文注释13)。关于潘诺夫斯基对"行动之生活"与"沉思之生活"之间关系的思考，可参见他的"In Defense of the Ivory Tower," *The Centennial Review of Arts & Science* 1 (1957): 111–122，以及我在"Panofsky's History of Art"一文中的评论，I. Lavin, ed., *Meaning in the Visual Arts*(本文注释3中有引用)。

20 W. Weibel, *Jesuitismus und Barockskulptur* (Strasbourg, 1909); W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (Berlin, 1921); H. Tintelnot, *Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst* (Berlin, 1929).关于巴洛克的其他阐释包括：将这种风格与现代国家的出现联系在一起(C. J. Friedrich, *The Age of the Baroque 1610–1660*[New York, 1952])，以及修辞的古典传统(参见*Rettorica e barocco. Atti del III congresso internazionale di studi umanistici*[Rome, 1955])。关于巴洛克有一个很有用的文献综述，参见D. A. Carozza, *European Baroque. A Selective Bibliography* (Norwood, PA, 1977)。

21 H. 布雷德坎普[H. Bredekamp]观察到(参见"*Ex Nihilo*: Panofsky's Habilitation," in Reudenbach[本文注释3有引用]，31–51, cf. p. 44)潘诺夫斯基对沃尔夫林的艺术进步倾向特别失望，认为这种倾向将艺术中的心理学因素排除在外("Heinrich Wölfflin[Zu seinem 60. Geburtstage am 21. Juni 1924]"，重印于奥伯尔[Oberer]和费尔海恩[Verheyen]的作品中，本文注释3有引用，45–48, cf. p. 46)。在这一语境下，潘诺夫斯基的心理学观念包括意识、感情状态等，不同于沃尔夫林对知觉的关注(本文注释14)。

22 潘诺夫斯基对巴洛克风格具体的、人文的、富有同情心且现代的评价，与瓦尔特·本雅明[Walter Benjamin]的观点形成了鲜明对比(有时我认为他是故意如此)。本雅明虽然也将巴洛克视为现代之开端，但他悲观地将巴洛克风格阐释为一种寓言的突然爆发[paroxism of allegory]，本质上是堕落的。1927年，潘诺夫斯基阅读了有关忧郁的章节，并不予赞同(源自他与扎克斯尔新近的关于此主题的研究)。参见本雅明关于德国巴洛克戏剧的著名研究，*Ursprung des deutschen Trauerspiels*(《德国悲剧的起源》)(London–New York, 1977); W. Kemp, "Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft. Teil 2: Walter Benjamin und Aby Warburg," *Kristische Berichte*, III, 1975, 5–24; M. Brodersen, "Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses Wert erscheint...Walter Benjamin und das Warburg-Institut: engine Dokumente," in H. Bredekamp, M. Diers and C. Schoell-Glass, eds. *Aby Warburg. Akten des internationalen Symosions. Hamburg 1990* (Hamburg, 1990), 87–91；还可以参见卡塞斯[C. Cases]撰写的富于洞察力的介绍性论文，收录于*Walter Benjamin. Il drama barocco tedesco* (Turin, 1980)以及R. Solmi, *Walter Benjamin. Angelus Novus. Saggi e frammenti* (Turin, 1995)。

23 参见“On Movies,” *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University* (June 1936): 5–15（在有些资料中，这篇文章的日期被错误地标注为1934年）；“Style and Medium in the Moving Pictures,” *Transition* 26 (1937): 121–133，以及“Style and Medium in the Moving Pictures,” in D. L. Durling, *A Preface to Our Day* (New York, 1940), 57–82；“Style and Medium in the Motion Pictures,” *Critique. A Review of Contemporary Art* 1 (1947): 5–28（我引用的这句评语出自编辑们的编前记）。 207

24 或许，最贴切的类比当属12世纪修道院院长叙热对圣德尼［St.-Denis］修道院新哥特式建筑的评论。潘诺夫斯基将此文章发表在其著名的作品中：*Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures* (Princeton, 1946)。此事就发生在他修改关于电影一文的前一年。这种联系并不像它看上去的那般牵强附会，奇怪的是，它们之间的联结点或许是《纽约客》［*New Yorker*］杂志。威廉·赫克舍在他的回忆录（本书已收入）中指出潘诺夫斯基那篇关于修道院院长叙热的传记性文章从《纽约客》风格鲜明的人物小传中汲取了灵感（参见第186页），潘诺夫斯基本人也在关于电影的研究中提到了《纽约客》杂志（参见第102页）。

25 参见D. Talbot, ed., *Film. An Anthology* (New York, 1959), 15. D。塔尔博特［D. Talbot］在其编辑的作品的注释15中提到现代艺术博物馆馆长阿尔弗雷德·H. 巴尔［Alfred H. Barr］的夫人玛格丽特·斯科拉里·巴尔［Margaret Scolari Barr］是潘诺夫斯基在美国开设的第一个研讨班的学生（参见米勒德·梅斯［Millard Meiss］撰写的颂词，被收入*A Commemorative Gathering for Erwin Panofsky at the Institute of Fine Arts New York University in Association with the Institute for Advanced Study*［New York, 1968］, 9），两人保持着终生的友谊。赫克舍（参见第188页和第222页的注释12）提供了潘诺夫斯基与电影的一些个人回忆，包括在1946至1947年间，他喜欢就电影发表谈话（显然是新近修订的版本），随后还会放映一部默片，比如巴斯特·基顿［Buster Keaton］的《航海家号巡洋舰》［*The Navigator*］，并配上有趣的评论。

26 潘诺夫斯基讲述了他移居美国的事实和影响，参见“Three Decades of Art History in the United States. Impressions of a Transplanted European,” in Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*（本文注释2有引用），321–346, cf. p. 321f.; 亦可参见赫克舍（本书第183—185页），以及C. H. 史密斯（参见本文注释13）。

27 在本文注释26中提及的自传性质的文章中，潘诺夫斯基表达了对这种独特的美国城市风格的欣赏。当时普林斯顿的智识环境——特别强调以一种广博的、学科融合的方式研究文化史——对潘诺夫斯基产生了重要影响，他一定觉得这样的氛围与自己的研究志趣相投。参见C. H. Smyth, “Thoughts on Erwin Panofsky's First Year in Princeton,” in Lavin, ed., *Meaning in the Visual Arts*（本文注释3有引用）。

28 “Kino”这一流行的德语新词指的是剧院，而非电影本身；同样，口语化的英文词“flick”［电影］更强调光线效果，而非运动，而潘诺夫斯基主要关心的恰恰是电影中的运动。 208

29 这一传统远未过时。学者们致力于对民族和地域上定义的风格进行描述，这种描述尽管会在不同语境下以不同面貌的伪装出现，但却为近来的一些著作奠定了基础。这些著作包括M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteen Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style* (Oxford, 1972) 以及S. Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century* (Chicago, 1983); 这一传统仍继续渗透到当前对多元文化主义的关注中。

30 关于最后这一点，令人感到奇怪是，佩夫斯纳称赞弗雷的著作，认为它“全然摆脱了”任何“纳粹的偏见”。然而当这部书出版之时，弗雷已经参加了掠夺华沙皇家城堡的战争。参见J. Lileyko, *A Companion Guide to the Royal Castle in Warsaw* (Warsaw, 1980), 84; H. Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945* (Munich and Berlin, 1988), 73; L. H. Nicholas, *The Rape of Europa. The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World* (New York, 1994), 74f.，报道说弗雷反对将城堡摧毁。

31 1962年11月8日，费城。

32 在为《图像学研究》(New York and Evanston, 1962, 3–31）撰写的经典导论中，潘诺夫斯基将风格置于艺术品阐释的基础［*primary*］或自然［*natural*］层面，因为风格（表现形式）是我们认识艺术品主题意义的手段。关于潘诺夫斯基艺术史中风格与“图像志”［iconography］和“语境主义”

［contextualism］之间的关系，参见霍利，本文注释3，多处；也可参见我的“Iconography as a Humanistic Discipline. (‘Iconography at the Crossroads’),” in B. Cassidy, *Iconography at the Crossroads* (Princeton, 1992), 33−42，以及“Panofsky’s History of Art”（本文注释19有引用）。

33 *Renaissance and Renascences in Western Art* (Stockholm, 1960).

34 潘诺夫斯基用德语创作的明显具有幽默感的文章，是他移居美国之后用母语发表的极少数作品（全都是关于老朋友和老同事的回忆录）之一。这在潘诺夫斯基的意义上，肯定是件“妙趣横生”之事。这篇文章收录在献给他敬爱的老师阿道夫・戈尔德施密特［Adolph Goldschmidt］的纪念文集中，名为《戈尔德施密特的幽默》［“Goldschmidts Humor”］(*Adolph Goldschmidt zum Gedächtnis. 1863−1944*) (Hamburg, 1963), 25−32。他早期的论文“Sokrates in Hamburg oder Vom Schönen und Guten”不能算作这一类型，因为它是以A. F. 辛寇普［A. F. Synkop］为笔名在一本文学而非学术期刊上发表的（*Querschnitt* 11［1931］:
209 593−599；重刊于*Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 1［1982］: 9−15）。

35 参见Panofsky, “Three Decades”，本文注释26有引用。米歇尔斯富有洞见地讨论了潘诺夫斯基语言的转变，本文注释10有引用。

36 雨果・布赫塔尔［Hugo Buchthal］回忆了潘诺夫斯基在汉堡当老师时的往事，在纪念文章中强调了他的温暖、慷慨和敏锐的幽默感，参见本文注释24，11−14；哈里・博贝尔［Harry Bober］在同一本书中介绍了这段墓志铭。关于潘诺夫斯基的每一篇纪念文章都会提及他的个人品质以及学术天赋（文章清单可参见H. van de Waal, “In Memoriam. Erwin Panofsky. March 30, 1892−March 14, 1968,” *Mededelingen der koninklijke nederlands Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde* 35［1972］: 227−244, cf. pp. 242−244）。

何谓巴洛克?

1 本文的前四个段落是在第四版的更新中加入的（参见《编者导言》注释13）。潘诺夫斯基的打字稿在此处包括了一条脚注，即A. 卡斯特罗［A. Castro］关于L. 普凡迪［L. Pfandi］的评论，“Historia de la literatura nacional española,” in *Revista de filologia española* 21 (1934): 66−77，此文简要讨论了“巴洛克”一词的词源（第76页）。关于这一术语派生情况的各种理论的详细研究，可参看以下文献：O. Kurz, “Barocco: storia di una parola,” *Lettere italiane* 12 (1960): 414−444; B. Migliorini, “Etimologia e storia del termine ‘barocco,’” in *Manierismo, barocco, rococò: concetti e termini. Convegno internazionale, Roma 21−24 Aprile 1960* (Rome, 1962), 39−54 (Accademia nazionale dei lincei. Anno CCCLIX, 1962. Relazioni e discussioni); E. Battisti, “Riparlando di ‘barocco,’” in M. Fagiolo, ed., *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive* (Florence, 1987), 11−42。

2 此处潘诺夫斯基显然有所失误，或者说，是颠倒事实。事实上沃尔夫林并没有忽略丁托列托，他在好几处提到了这位艺术家，不过他确实将丁托列托视为巴洛克艺术的代表人物（参见《美术史的基本概念》，第205页，以及《编者导言》注释14）。例外证明了规则之存在！潘诺夫斯基重申了他对沃尔夫林的批评，认为他没有能够认识到在文艺复兴与巴洛克之间的这一发展历程的本质及其自主性。现在我们通常将这一历程划分为三个阶段：手法主义、矫饰主义和1600年左右的反手法主义［antimannerist］运动。这一基本结构是潘诺夫斯基的密友瓦尔特・弗里德兰德在1925和1930年的两项前沿性研究中提出的。这些研究以英文出版，书名为*Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting* (New York, 1957)，书中包括波斯纳［D. Posner］撰写的一篇很有助益的导言。亦可参见C. H. 史密斯撰写的
210 一篇经典论文*Mannerism and Maniera* (Vienna, 1992)。潘诺夫斯基的贡献在于，他始终能看到整个发展历程与文化“心理”深刻变化之间的关系，这与沃尔夫林的知觉心理学截然不同。

3 这种将不同艺术形式相融合的想法是贝尔尼尼首先提出并实施的，参见I. Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts* (New York and Oxford, 1980)。

4 巴洛克雕塑的“正面性”［frontality］是鲁道夫・维特科尔所观察到的，参见他的“Le Bernin et le baroque romain,” *Gazette des beaux-arts* 11(1934): 327−341。

5 潘诺夫斯基指的是西班牙当时朴素、黑色的着衣时尚，以及塔索主动将自己的作品《耶路撒冷的解放》［*Gerusalemme Liberata*］提交给宗教裁判所的审查机构。

6 潘诺夫斯基在此处指的是米开朗琪罗的裸体人物在16世纪晚期被画上了遮羞的缠腰布。

7 据我所知，N. 佩夫斯纳最早观察到了手法主义风格在巴洛克晚期和洛可可艺术中的重复出现。参见N. Pevsner (with O. Grautoff), *Barockmalerei in den romanischen Länder* (Wildpark-Potsdam, 1928), 193ff.。

8 在这里，潘诺夫斯基指的是贝尔尼尼传记的作者们讲述的传奇故事。故事讲的是制作半身像的大理石上出现了瑕疵，以及贝尔尼尼失去了教皇英诺森十世［Innocent X］的宠爱——然而，贝尔尼尼却凭借着出色的智慧和娴熟的技艺成功化解了这两次潜在的危机。参见F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino* (Florence, 1682), ed. S. S. Ludovici, Milan, 1948, 76f., 101ff.（其英文译本为C. Enggass, *The Life of Bernini*, University Park, PA, and London, 1966, 11f., 35ff.）; D. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino* (Rome, 1713), 10f., 84ff.。

9 1631年5月5日，笛卡尔在阿姆斯特丹给作家让-路易·盖兹·德·巴尔扎克［Jean-Louis Guez de Balzac］（1595—1654年）写了一封信。巴尔扎克之前提及他打算从宫廷生活中隐退，笛卡尔在信中以一种有趣的嘲讽口吻赞美了阿姆斯特丹，他说："无论是跟嘉布遣会［Capuchins］或加尔都西会［Carthusians］的所有修道院相比——那是上等人士钟爱的隐居之地，还是跟法国和意大利最美丽的住所相比，我都更偏爱这里……一座乡村的房屋可能是宽敞的，但它总是缺少在城市中才有的无限便利。甚至你所企盼的幽静也永远不会是真正完美的。我承认，你或许会发现一条灌溉渠，它能带来最喧哗的梦境；也可能会发现一个山谷，它的孤寂会给人们带去平静与欢乐。然而，你很难避开一拨时不时来骚扰的小邻居，他们的到访甚至比你在巴黎接待的客人还要令人生厌。相比之下，在我生活的这座大都市里， 211
除我之外，统统都是商人。每个人都汲汲于自己的利益，无暇他顾，于是我便可以终老于此，却不为他人所见。我每天都在熙熙攘攘的人群中漫步，自由，宁静，正如你在你的小径上所能感受到的一样。在我看来，我目中所见之人，与你在森林中所遇之树木或动物，并无不同。即便是他们忙碌喧嚣的嘈杂之音也不过就似小溪潺湲，不会打断我的遐思。倘若我偶尔细思一下他们的活动，亦会如你观看农夫在乡间耕耘一般，满怀欢喜，因为我明白他们所有的辛劳都是为了美化我生活的地方，而且我确知自己再无奢望。如果说当你目睹自家果园中生机蓬勃，满眼皆是累累硕果时，会觉得欢乐，那么当我看到抵达此处的轮船带来丰饶的印度特产和稀罕的欧洲商品时，同样喜不自胜。世界上还有什么地方能像这里一样，可以轻易寻找到所想要的一切生活便利品和一切奇珍异宝？在这里，总有士兵时刻保卫我们；在这里，下毒、背叛和残杀更加罕见；在这里，我们祖先的纯真得到了更多的保留。既然如此，试问：人们在哪个国家能像在此地一样，享受到完全的自由，或不那么焦虑地入睡？我实在不明白你怎么能如此喜爱意大利的空气？吸入那样的空气，人很容易感染上瘟疫。在意大利，白天的热气总是令人难以忍受，晚上的寒冷又对健康不利；在意大利，晦暗的夜幕下往往藏匿着盗窃与谋杀。如若你畏惧北方的冬天，那么请你告诉我，又有什么样的荫蔽，什么样的风扇，什么样的喷泉，能够使你免受罗马酷热的困扰？若你在此地，一个火炉和熊熊燃烧的火焰就能使你远离严寒。"参见A. Bridoux, *Descartes. Oeuvres et lettres* (Paris, 1949), 728—730。

10 这件伟大的画作原先由私人收藏，现已不幸遗失。它曾被刊载于W. von Bode, "Kunsthistorische Ausbeute aus dem Deutschen Kunsthandel von Heute. 4. Adriaen Brouwer," *Repertorium für Kunstwissenschaft* 49 (1928): 8—11; R. Hamann, "Kunst als Protest (Zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts)," in *Richard Hamann in Memoriam* (Berlin,1963), 79—100, cf. 99f.。

11 潘诺夫斯基关于漫画的讨论显然受益于维特科尔（H. Brauer and R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*［Berlin, 1931］, 180—184），维特科尔也认为漫画是一种全新的现代世界观的标志。潘诺夫斯基将这一观点进一步扩展，增加了讽刺与幽默之间的区别，以及自我意识的心理学。当潘诺夫斯基写作此文时，关于漫画的研究非常时髦。1934年，一部重要的历史著作中引用了尤因博尔［W. R. Juynboll］创作的漫画（*Het komische genre in de italiaansche Schilderkonst gedurende de 17 en 18 eeuw*,

Leiden)，克里斯［E. Kris］在弗洛伊德的期刊上发表的一篇文章中运用了精神分析的方法。参见E. Kris, "Zur Psychologie der Karikatur," *Imago. Zeitschrift für psychoanalytische Psychologie, ihre Grenzgebiete und Anwendung* 20: 450–466。在那篇文章中克里斯宣布准备与恩斯特·贡布里希［Ernst Gombrich］合作开展
212 一项历史学研究，研究成果参见"The Principles of Caricature," *British Journal of Medical Psychology* 17 (1938): 319–342（这两篇论文后来都收进了克里斯的著作，参见E. Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*［New York, 1952］, 173–203），并最终构成了两人合作的一本小书《漫画》［*Caricature*］（London, 1940）。

P. 弗雷亚尔·德·尚特鲁［P. Fréart de Chantelou］在关于贝尔尼尼1655年访问法国的著名日记中描绘了这一片段（*Journal du voyage du Cavalier Bernin en France*, ed. L. Lalanne［Paris, 1885］, 106; *Diary of the Cavaliere Bernini's Visit to France*, ed. A. Blunt, trans. by M. Corbet, annotated by G. C. Bauer［Princeton, 1985］, 129f.）。关于贝尔尼尼和漫画，参见I. Lavin, "High and Low before Their Time: Bernini and the Art of Social Satire," in K. Varnedoe and A. Gopnik, eds., *Modern Art and Popular Culture. Readings in High and Low* (New York, 1990), 18–50。

12 C. R. Morey, *Mediaeval Art* (New York, 1942), 4："［基督教］作为思想与表达的决定性因素……随着文艺复兴在15世纪的崛起而开始消亡，也就是说，人开始觉得人类自身和他们所处的环境要比上帝更加有趣。"

电影中的风格与媒介

1 我之所以做此区分是因为，在我看来，《白雪公主》［*Snow White*］引入了人的形象，《幻想曲》［*Fantasia*］（本·沙普斯坦［Ben Sharpsteen］导演，1940年，美国）试图以动画方式演绎世界名曲，这些做法反而损害了影片的优雅。动画片的真正价值在于"使其生动"，也就是让无生命的东西具有生命，或让有生命的动物具有另外一种不同的生命。动画能促成一种"变形"［metamorphosis］的实现，迪士尼的动物、植物、雷雨云和铁轨火车就精彩地展现了这种"变形"。然而迪士尼的小矮人、经过美化的小公主、小木偶、棒球运动员、抹了胭脂的人首马身怪物以及来自南美的小伙伴们［Amigos］，都不是变形，充其量只是漫画，不客气地说，甚至是冒牌货或庸俗之物。说到音乐，必须记住，在电影中使用音乐就像使用对白一样，都要服从于"可共同表现性原则"。有的音乐允许，甚至要求有视觉动作相伴（比如舞蹈、芭蕾或歌剧），有的则恰恰相反。况且，这不是质量的问题（我们中的大多数人无疑更喜欢约翰·施特劳斯［John Strauss］的圆舞曲，而不是让·西贝柳斯［Jean Sibelius］的交响曲），而是一个意图［intention］的问题。在《幻想曲》中，河马跳芭蕾的那段很精彩，而《田园交响曲》［Pastoral Symphony］和《圣母颂》［Ave Maria］的两个段落却糟糕透顶。这倒不是因为后面两个段落的动画效果不如河马那段好，当然也不是因为贝多芬和舒伯特的音乐太过神圣，以至无法用图画来表现，仅仅是因为庞奇埃里［Ponchielli］的《时间的舞蹈》［"Dance of the Hours"］（图13）具有"可共同表现性"，而《田园交响曲》（图14）和《圣母颂》则没有。在这种情形之下，最棒的音乐和最精
213 彩的动画非但不能彼此烘托，反而相互削弱。

迪士尼新近出品的《为我谱上乐章》［*Make Mine Music*］（鲍勃·柯马克［Bob Cormack］，1946年，美国）为此提供给了一个实验性证明。值得庆幸的是，片中涉及的世界名曲仅限于普罗科菲耶夫［Prokofieff］的。即便在其他段落中，最成功的还是那些没有人物形象或人物形象极少的地方，比如鲸鱼威利、软呢帽强尼和兰绒帽艾莉丝的歌谣［the Ballad of Johnny Fedora and Alice Blue-Bonnet］，尤其是华美绝伦的《古德曼四重奏》［Goodman Quartet］。

2 在马克斯兄弟合作出演的新片《卡萨布兰卡之夜》［*Night in Casablanca*］（图15）（阿奇·马约［Archie Mayo］执导，1946年，美国）的最后一场戏中，哈勃莫名其妙地坐进一架大型飞机的驾驶座，把仪表板上的小按钮乱按一通，造成了无法估量的损失。他甚至因为自己不费吹灰之力就能造成巨大灾难而愈加高兴，近乎发狂。看到这一幕时，我不禁感到，这是原子时代人类行为的一个精彩而恐怖的象征。毫无疑问的是，马克斯三兄弟会坚决否认这种阐释。但倘若有人告诉丢勒，说他的《启示录》［*Apocalypse*］预示着宗教改革带来的巨大灾难，想必丢勒也会矢口否认。

劳斯莱斯汽车散热器的观念先例

1 参见M. L. Gothein, *Geschichte der Gartenkunst* (Jena, 1926) 2: p. 367ff.（英文译本：*A History of Garden Art*［London and Toronto, n.d.］2: p. 279ff.）。另参见F. Kimball, "Romantic Classicism in Architecture," *Gazette des Beaux-Arts*, 6th ser., 25 (1944): 95ff.。

2 *Discourses on Art* (paperback edition, New York, 1961) 13: p. 210f.

3 *Moral Essays* 4, "On Taste."

4 *Moral Essays* 4, "On Taste."

5 参见E. Gradmann, "Das englische Aquarell," *Festschrift Hans R. Hahnloser* (Basel and Stuttgart, 1961), p. 413ff., particularly p. 416。

6 *Moral Essays* 4, "On Taste."

7 根据《大不列颠百科全书》［*Encyclopedia Britannica*］记载，"帕拉第奥主义"这一术语"特别用于1715至1760年间的英国建筑。此时，英国的趣味主要建立在伊尼戈·琼斯的设计上。他将盛期文艺复兴的建筑引入英国"。伯林顿勋爵在帕拉第奥主义的复兴中起到了极其重要的作用，但一直被严重低估， 214
参见F. Kimball, "Burlington Architectus," *Jour. Royal Inst. British Architects* 34 (1927): 675ff., and 35 (1928): 14ff.；特别是R. Wittkower, *The Earl of Burlington and William Kent* (York Georgian Society, Original Papers, Number Five, 1948)，附有一篇文章，刊载于*Bolletino del Centro Internazionale di Storia d'Architetura Andrea Palladio*, no. 2 (Vicenza, 1960)。

8 参见蒲柏那首题为《在奇兹威克的博福特宅邸大门》［"The Beaufort House Gateway at Chiswick"］有趣的诗："我历经风霜，破旧不堪；去年从切尔西被人带到这里。伊尼戈·琼斯曾将我组装；汉斯·斯隆［Hans Sloane］爵士对我置之不理；伯林顿把我搬到此地。"

9 《乡村座位》［*The Country Seat*］（1727年）一书的作者约翰·克拉克爵士［Sir John Clerk］称奇兹威克"很可能是乡村别墅，而且是英国最好的"，参见J. Fleming, *Robert Adam and His Circle in Edinburgh and Rome* (London, 1962; also Cambridge, MA, 1962), p. 32。

10 参见"协和神庙与在斯托的胜利"［the Temple of Concord and Victory at Stowe］, in Kimball, "Romantic Classicism in Architecture," fig. 8。

11 参见F. Kimball, "Les Influences anglaises dans la formation du style Louis XVI," *Gazette des Beaux-Arts*, 6th ser. 5 (1931): 29ff., 231ff.。关于英国对欧洲大陆绘画的影响，参见J. Loquin, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785*... (Paris, 1912); E. K. Waterhouse, "The British Contribution to the Neo-Classical Style in Painting," *Proc. British Academy* 40 (1955): 57ff.。

12 Fleming, op. cit., pl. 37.

13 Fleming, ibid., pl. 86.

14 Fleming, ibid., pls 23, 24, 25（都在1749至1753年间）; pl. 87 (1759). 需要注意的是，哥特式风格在当时尚未被严肃的世俗建筑所接纳。诸如因弗拉雷城堡［Inveraray Castle］（Fleming, pl. 20）这样的哥特式庄园在那时候是相当例外的。它是罗伯特·亚当的父亲威廉（除此之外，他一般采用"真正的帕拉第奥风格"进行设计）在1745年前后设计的。

15 Fleming, ibid., pl. 80, and p. 259, fig.14.

16 Fleming, ibid., p. 243, fig. 12.

17 参见S. H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England* (paperback edition, Ann Arbor, MI, 1960), pp. 191–202。 215

18 Monk, ibid., p. 173："自1750年以后，米开朗琪罗逐渐获得更多的推崇。"他的崇高声望在福塞利［Fuseli］和雷诺兹那里达到了巅峰，参见雷诺兹的《关于艺术的第五次演讲》［*Fifth Discourse*］（1772年，12月19日），ed. cit., p. 76f.："米开朗琪罗具有更多的诗意化的灵感；他的想法宏大而崇高……因此，关于拉斐尔和米开朗琪罗究竟谁排第一的问题，我只能这样回答：要是考虑谁比其他人拥有更

全面的艺术高品质，那么毫无疑问，拉斐尔当居首位；但如果像朗吉努斯［Longinus］所想的那样，崇高是人类创作所能达到的最卓越成就，它足以弥补其他美的缺失，足以弥补任何缺陷，那么，排第一的就是米开朗琪罗了。”1790年12月10日，雷诺兹做了《关于艺术的第十五次演讲》［*Fifteenth Discourse*］，这次演讲几乎全是在赞美米开朗琪罗，并且不断提到他的“崇高性”，他的“最崇高和最富诗意的想象力”，等等（ed. cit., pp. 238, 240）。将“崇高”一词运用于建筑的一个有趣且相对较早的例子是詹姆士·亚当［James Adam］关于建筑的一篇未完成的论文，创作于1763年11月（Fleming, op. cit., p. 317）：“［穹顶］是这种或其他任何艺术中最美丽、最崇高的发明之一。”

19 参见L. M. C. Randall, “*Exempla* as a source of Gothic Marginal Illumination,” *Art Bulletin* 39 (1957): 97ff.，附有非常棒的文献索引。

20 E. Millar, *The Rutland Psalter* (Oxford, 1937), fol. 112 v. 这里呈现的滑稽小人引自fols. 104 and 107 v。

21 参见G. M. Trevelyan, *History of England* (paperback edition, New York, 1953) 1: p. 309ff.。

22 M. M. Tamir, “The English Origin of the Flamboyant Style,” *Gazette des Beaux-Arts*, 6th ser., 29 (1946): 257ff.; J. Bony, *French Cathedrals* (London, 1951), p.15. 博尼［Bony］正确地强调了“火焰式风格”的来源并不单单是英国。早在1300年之前，它的“征兆”就已出现在法国的宫廷艺术中。它可能采用了“袖珍画、象牙制品和墓葬”的语汇，而不是建筑中的。他还正确地补充道，欧洲大陆的这类实验是“昙花一现的，既未能繁盛起来，亦没有任何程度的发展”。他脑海中想到的那些“袖珍画和象牙制品”（比如让·皮塞勒及其合作者创作的《贝尔维尔祈祷书》［Belleville Breviary］）很可能并未独立于英国的影响。

216 23 人们习惯于将林肯大教堂南部与北部耳堂的圆形花窗分别称为“主教之眼”［Bishop's Eye］和“教长之眼”［Dean's Eye］（早在1220—1235年就有关于这一传统的记载了），关于这一传统可参见诗歌体的 *Life of St. Hugh of Lincoln*，重印于O. Lehmann-Brockhaus, *Lateinische Schriftquellen zur Kunst in England, Wales und Schottland vom Jahre 901 bis zum Jahre 1307* (Munich, 1955－1960) 2: p. 27ff., no. 2372。

24 F. Bond, *Gothic Architecture in England* (London, 1906), p. 494.

25 这些表述援引自吉拉尔杜斯对于一部爱尔兰手抄本的精彩描绘。参见本书第158页。

26 Bond, op. cit., p. 494ff.; G. G. Coulton, *Art and the Reformation* (New York, 1928), p. 19ff. Cf. J. H. Harvey, “St. Stephen's Chapel and the Origin of the Perpendicular Style,” *Burlington Magazine* 88 (1946): 192ff.

27 关于它如何从枝肋拱顶［lierne vault］发展而来的过程，可特别参见F. Bond, *An Introduction to English Church Architecture* (London, 1931) 1: p. 339ff.。

28 关于早期海岛艺术的基因问题有一段简洁而明晰的讨论，参见卡尔·诺登福克的文章，收录于A. Grabar and S. Nordenfalk, *Early Medieval Painting from the Fourth to the Eleventh Century* (Skira Book, 1957), pp. 109－125, particularly p. 118ff.。

29 Trevelyan, op. cit. 1: p. 68.

30 Trevelyan, ibid., p. 30.

31 参见本文注释33。

32 这不同于欧洲大陆关于废墟的描述（如早些时候的诗人福图内塔斯［Venantius Fortunatus］，以及晚些时候拉瓦尔丹的希尔德伯特［Hildebert of Lavardin］），欧洲大陆描述的重点首先是被毁坏的纪念碑最初的美丽（“罗马曾经多么伟大，它的废墟会告诉你”［Roma quanta fuit, ipsa ruina docet］），接下去是对更好未来的期待。在18世纪，也就只有英国会产生构建人工废墟的念头。

33 H. 罗森－伦格［H. Roosen-Runge］（“Ein Werkenglischer Grossplastik und die Antike,” *Festschrift Hans R. Hahnloser* (Basel and Stuttgart, 1961), p. 103ff.）认为温彻斯特的一尊雕像是仿效古典雕塑而制作的，但我并不相信从这尊雕像中能辨识出直接的古典影响。在我看来，这件作品仿效的应该是沙特尔大教堂北耳堂的雕塑。

217 34 奥斯伯特的这段话被Abbot Samson's *Miracula S. Eadmundi*所引用；参见Lehmann-Brockhaus, op. cit. 3: p. 422, no. 6696。

35 John of Salisbury, *Historia pontificalis*; Lehmann-Brockhaus, op. cit. 2: p. 667, no. 4760 (Roosen-Runge, op. cit., and elsewhere); cf. E. Panofsky, *Renaissance and Renascences* (Stockholm, 1960), p. 72f.

36 参见潘诺夫斯基提到的文学作品，ibid., p. 73, n. 1。

37 参见E. K. Rand, "The Irish Flavor of *Hisperica Famina*," *Studien zur lateinischen Dichtung des Mittel-alters; Ehrengabe für Karl Strecker zum 4. September 1931* (Dresden, 1931), p. 134ff.。Hisperica Famina最标准的版本出自F. J. H. Jenkinson, *The Hisperica Famina*... (Cambridge, 1908), 显示出"即使文本并非出自一个爱尔兰人之手，文中场景却必定设置于这样一个国家——那里国民使用的语言就是爱尔兰语"；此外还增加了一些相关文本，比如*Lorica*、*Rubisca*，以及赞美诗*Adelphus Adelpha*。《关于爱尔兰的描述》被收入布鲁诺·克鲁施［Bruno Krusch］编辑的《圣科伦巴努斯之生平》，后来又由兰德［Rand］重新印刷并翻译（此处采用的就是他的译文，仅做了微小的改动）。相关片段的原文如下：

> Expectatque Titanis occasum, dum vertitur orbis,
> Lux et occiduas pontum descendit in umbras:
> Undarum inmanes moles quo truces latebras
> Colore et nimio passim crine crispanti,
> Peplo kana, raptim quem dant cerula terga,
> Aequoris spumea cedunt et litora, sinus
> Ultimus terrarum, nec mitem sinunt carinam
> Tremulo petentem salo dare nota litora nobis.
> Flavus super haec Titan descendit opago
> Lumine Arcturi pertitque partes girando:
> Aquilonem sequens, orientis petit ad ortum,
> Ut mundo redivivus lumen reddat amoenum,
> Sese mundo late tremulo ostendat et igne.
> Sicque metas omnes diei noctisque peractu
> Cursu et inpletas, suo lustrat candore terras,
> Amoenum reddens orbem calore madentem.

38 John Dennis, *Miscellanies in Verse and Prose* (London, 1963), p. 133f. (quoted in Monk, op. cit., 207).

39 F. J. E. Raby, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages* (Oxford, 1934) 1: p. 175f.

40 雷比［Raby］的著作中援引了圣科伦巴，ibid., p. 164。他还引用了阿尔昆的一段类似的话，p. 183。圣 218
科伦巴甚至知道双足对韵［versus bipedalis］是由萨福［Sappho］发明的。

41 Aldhelm, *De Virginitate*, 45ff., quoted in Raby, p. 175, n.

42 Raby, 1: p. 155："很难相信他对音长节奏诗行［quantitative verse］有任何严肃的了解。"维吉尔对韵律学的讨论可参见Virgil, *Epitome* 4 (E. Huemer, *Virgilii Grammatici Maronis opera*［Leipzig, 1886］, p. 12ff.)。

43 圣比德作品的现代版本可以在以下文献中找到：E. Keil, *Grammatici latini* (Leipzig, 1880) 7: p. 217ff.。需要注意的是，比德选取的大多数例子都来自基督教徒作者——只有那些非常著名的诗人例外，譬如维吉尔、卢肯［Lucan］，奇怪的是，卢克莱修［Lucretius］也在其中。

44 O. Lehmann-Brockhaus, as quoted in N. Pevsner, *The Englishness of English Art* (London, 1956), p. 27.

45 Burchardus de Hallis, *Chronicon ecclesiae collegiatae S. Petri Winpiensis*. 这段话大约创作于1280年（其作者于1300年去世），经常被重印和讨论。最近的一次出现在以下的文献：P. Frankl, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries* (Princeton, 1960), p. 55f.。短语*fenestrae et columnae ad instar operis anglici*大概是指每一根大圆柱四周有八根分离的、有差异的小细柱；不幸的是，花式窗格很现代。

46 *Chronica Gervasii Monachi Cantuariensis (ad annum 1174)*；经常被重印和翻译；此处引用的段落出自Lehmann-Brockhaus, op. cit. 1: p. 230, no. 822。

47 Giraldus Cambrensis, *Topographia Hibernaie*, dist. 2, cap. 38f. (Kildare)；重印于Lehmann-Brockhaus, op. cit. 3: p. 217, no. 5940。

48 Goscelinus, *Legend of St. Edith in Verse*；重印于Lehmann-Brockhaus, op. cit. 2: p. 625ff., no. 4616。

49 *Chronica de Mailros (ad annum 1216)*；重印于Lehmann-Brockhaus, op. cit. 3: 127, no. 5573。

50 *Versified Life of St. Hugh of Lincoln*（创作于1220至1235年间）；重印于Lehmann-Brockhaus, 2: p. 27ff., no. 2372。此处片段的原文如下：

219 Viscosusque liquor lapides conglutinat albos,
Quos manus artificis omnes excidit ad unguem.
Et paries ex congerie constructus eorum,
Hoc quasi dedignans, mentitur continuare
Contiguas partes; non esse videtur ab arte,
Quin a natura; non res unita, sed una...
Inde columnellae, quae sic cinxere columnas,
Ut videantur ibi quamdam celebrare choream.

51 来源参见本文注释48。此处片段的原文如下：

Vultus intrantum ferit aurea lux populorum
  Clarifice
Atque repercusso congaudent omnia Phebo
  A radiis.

52 来源参见本文注释50。

53 *Wolstani Vita S. Aethelwoldi Episcopi Wintoniensis*；重印于Lehmann-Brockhaus, op. cit. 2: p. 650f., no. 4691。此处片段的原文如下：

Stat super auratis virgae fabricatio bullis;
  Aureus et totum splendor adornat opus.
Luna coronato quoties radiaverit ortu,
  Alrerum ab aede sacra surgit ad astra iubar:
Si nocte inspiciat hunc praetereundo viator,
  Et terram stellas credit habere suas.

54 Lehmann-Brockhaus, op. cit. 1: p. 217f., no. 800.

55 H. Nockholds, *The Magic of a Name* (revised edition，London, 1950), pp. 42, 251. 感谢劳斯莱斯公司的副总裁温思罗普·布鲁贝克［Winthrop Brubaker］先生让我注意到了这本书。还要感谢他帮助我获得图19、图20的复制品。

欧文·潘诺夫斯基的人生履历

1 根据原先的计划，关于《根特祭坛画》的研讨会将在1955年夏天重新举办。但因为范·伯宁恩［van Beuningen］事件引发的动荡，这些计划不得不搁置并最终被取消（1955年5月20日的信）。然而，没有一位与会者能说出到底是否存在或者曾经存在一份被潘诺夫斯基称为“补遗与勘误”［Addenda et Corrigenda re Mouton］的出版物手稿。在写给伊曼纽尔·温特尔尼茨［Emanuel Winternitz］的一封信
220 （1966年2月16日）中，他提到了他拥有的那份“略有增补的会议记录”［procès-verbaux］，但在同一封信中，他也清楚地说道：“自从保罗·科雷曼斯［Paul Coremans］去世之后，他、马丁·戴维斯和我三个人曾在许多年前观察《根特祭坛画》得到的结论就几乎没有发表的可能了。在这些观察中最重要的一点，是关于风琴和演奏者的手的基本变化的……”正是出于这些原因，我觉得我应该记录下潘诺夫

斯基关于1954年那个丰收之夏的讲述，他是在当年晚一些的时候告诉我的："我还从未身处一幅画当中，也就是说，在一间屋里住上几个星期，这间屋子的墙壁是由从后面照射的X光射线构成的。尽管我不得不在一些细节上放弃我珍视的理论，但我的整体假说却似乎令人吃惊地经得住考验，甚至被一些新近的观察所证实。特别是：合唱团的祭坛、管风琴和诵经台的透视法发生的一个基本转变，在所有这些情况下，相当于一个根本的现代化［modernization］。最初的时候，这些物品全都是通过一种古老的透视法表现的，就像现在画中喷泉所采用的透视法——如果不破坏整体构图就无法对其进行现代化的处理——一样陈旧过时。此外，即便从一个纯粹的技术角度来看，管风琴也经过了现代化处理。最初琴上并没有黑键。我几乎可以听见吉尔斯·宾乔斯［Gilles Binchois］走进扬·凡·艾克的画室，说：'哦，不，我的老朋友！你的兄弟肯定要求画这架古老的管风琴。还有，人们不是这样弹琴的。'最初，琴键并没有被按下，女风琴演奏家的手也没有弯曲成弹奏的姿势，她的一只手甚至没有大拇指！"参见Paul Coremans, "Un colloque international sur 'L'Agneau Mystique,'" *Bulletin Musées Royaux des B.-A.*, 1–3, Brussels, 1955, p. 171f.; E. Panofsky, "Homage à Paul Coremans: The Promoter of a New Cooperation between the Natural Sciences and the History of Art," *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine artistique*, 8, 1965, pp. 62–67. 感谢温特尔尼茨博士使我能够看到一份手稿，上面按照时间的先后顺序列出了"键盘乐器的白键／黑键"；这份手稿证实了潘诺夫斯基的看法，即《根特祭坛画》中管风琴的黑键是后来添加的。

2 文中所引用的"闲言"会加上引号。

3 Panofsky, "Dürer as a Mathematician," *The World of Mathematics. A small library of the literature of mathematics from A'h-mose the Scribe to Albert Einstein, presented with commentaries and notes by James R. Newman*, Section 6, New York, 1966, pp. 603–619，配有7张说明图版。

4 这篇论文的主题是：在英国艺术与文学中经常同时出现的理性与非理性的二元对立。劳斯莱斯汽车散
热器的发动机隐藏在肃穆的多立克式［Doric］外表之下，其上安置着一尊展现出新艺术运动风格的、 221
欣喜若狂的"银色女神"小巧塑像。在潘诺夫斯基看来，这样的设计恰好概括了此种二元对立性。

5 当然，我们应该注意不要将这一论述看得过于简单化。有6册白棉布封面的笔记本，上面的内容均为手书，还有许多图表，这是1911年暑假，潘诺夫斯基在读完美学家特奥多尔·里普斯［Theodor Lipps］1 200多页的著作后做的摘录：*Grundlegung der Aesthetik*［part I of *Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, Hamburg and Leipzig, 1903］，以及*Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, ibid., 1906。同样，他也仔细研读了伊曼纽尔·康德的*Kritik der reinen Vernunft*。

6 按照潘诺夫斯基的工作方法，对参考文献进行编目或许会令学生受益匪浅。战斗大街［Battle Road］97号的访客们会记得，在进行热烈谈话的过程中，会经常去查阅手边这样的目录。其中最重要的大概是Brockhaus, *Conversations-Lexicon*, Leipzig, 1882；其次是Salomon Reinach, *Répertoires*, 以及Carl Friederichs and Paul Wolters, *Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt*, Berlin, 1885；Andrea Alciati, *Emblemata*, Lyons, 1600；还有一些神话学的参考书——最重要的是Daremberg and Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* in 5 vols., Paris, 1877–1919——以及由文森佐·卡塔里［Vincenzo Cartari］和纳塔莱·孔蒂［Natale Conti］编撰的神话图解手册。三卷本的1737年圣本笃会版拉丁文圣经［Vulgate］采取了对开的形式，且有引人注目的索引，是潘诺夫斯基参考的最后几部书之一。《理念》的英文版最近发布了，是由约瑟夫·J. S. 皮克［Joseph J. S. Peake］和维克多·A. 韦伦［Victor A. Velen］翻译的（University of South Carolina Press, 1968）——这想必会令作者感到由衷的欢喜。

7 承蒙温德教授好心应允，我从他1968年11月3日的信件中引用了这些内容。

8 "当然，现在'图像学'这一术语失去了它的一些用途和大部分的必要性，原因就在于没有哪个心智正常的人会将图像志仅仅理解为一种统计的、辅助性的探究。"（1967年9月3日）

9 许多学生从潘诺夫斯基的研讨会中获得启发，发表了相关著述。发表清单可参见讲座附录（参见出版说明——编者注）。

10 没过多久，法国就出现了一篇精彩评论：Roland Recht, "La méthode iconologique d'Erwin Panofsky," *Critique*,

222 24, March, 1968, pp. 315−323; Erik Forssman, "Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte," *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 11, 2, 1967, pp. 132−169。

11 1957年4月22日的信件。L. L. 摩勒教授承担了《茔墓雕刻》德语版（Cologne, 1964）的翻译工作。她是潘诺夫斯基在汉堡教的最后一位学生，也是最年轻和最有天赋的一位。1964年11月6日，潘诺夫斯基写信给她，说："简而言之，尽管我对这样一部书的价值仍然深感怀疑，但它的德语版，因为你的出色翻译，或许可称得上'两害相权之轻者'[the lesser of two evils]。你为'这个先天不足的孩子'付出了大量的时间和精力，请允许我再次表示感谢。"

12 潘诺夫斯基对电影如此着迷，以至他在1946至1947年间游历于普林斯顿及其周边的许多地方，以"主题与变奏"[tema con variazioni]的方式发表演讲。在演讲结束前，他会放映一部默片，比如巴斯特·基顿的《航海家号巡洋舰》，同时配上一段非常有趣的连续评论。当被问及他是如何形成对电影的看法时，他说（1947年2月），他去看电影，有喜欢看的，也有不喜欢看的，就会沉思为何会产生好恶，然后试图捕捉思考中的精髓。他反感奥利维尔的《亨利五世》和《卡里加里博士的小屋》，因为在这两部影片中，为了矫揉造作的人工场景而牺牲了现实。他将电影的本质问题定义为"根据现实本来的样子，对其加以操纵"。

13 据说，关于马里昂巴德的背景，冯·布兰肯哈根教授还有另一个版本的故事。为了保证历史的准确性，我将留给他来透露具体情况。我很高兴地看到，潘诺夫斯基在《提香的问题》一书（New York, 1969, p. 23f. 以及注释35）中提到了歌德和《马里昂巴德悲歌》。

14 潘诺夫斯基在《艺术快报》[*Art Bulletin*][书目132]上评论了这部作品，这本身是件相当罕见的事。他称赞该书作者"本质上是一位信奉人文主义的词典编撰者……尽管他的研究对象局限于世俗艺术，但他独自一人承担这项艰巨的任务，这种做法不仅赋予了著作完整性和令人愉悦的个人风格，也保证了它的高效率完成……百科全书的编撰工作如果不是由勇敢的个人承担，而是交到大组织的手中，那么就会以完备为目标，却永远无法完成"。

15 他着迷于这样一个事实：真正的阿卡迪亚是一个狂放而野蛮的地区，在罗马帝国统治时期，那里仍在举行活人祭祀活动。

插图目录

何谓巴洛克?

电影中的风格与媒介

劳斯莱斯汽车散热器的观念先例

欧文·潘诺夫斯基的人生履历

出版说明 231

《编者导言》由欧文·拉文撰写。短一些的版本是德语的，以《潘诺 233
夫斯基的幽默》为题，收录于Erwin Panofsky, *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film. Mit Beiträgen von Irving Lavin und William S. Heckscher* (Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1993), 7–15。版权属于作者本人。

《何谓巴洛克?》是之前从未发表过的一篇讲稿。版权属于欧文·拉文。

《电影中的风格与媒介》，最初以《论电影》为题发表在*Princeton University. Department of Art and Archaeology. Bulletin* (June 1936): 5–15。此书收录的是扩展后的版本，最初以现在这个题目发表在*Critique* 1 (3) (1947): 5–28。版权属于格尔达·潘诺夫斯基。

《劳斯莱斯汽车散热器的观念先例》原先发表于*Proceedings of the American Philosophical Society* 107 (1963): 273–288。版权属于格尔达·潘诺夫斯基。

《欧文·潘诺夫斯基的人生履历》由威廉·赫克舍撰写。德文翻译版发表于*Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film. Mit Beiträgen von Irving Lavin und William S. Heckscher* (Frankfurt/New York: Campus Verlag, 1993), 97–124。该文首次发表于*Record of the Art Museum. Princeton University* 28 (1969): 5–21。另独立刊印:《欧文·潘诺夫斯基的人生履历:纪念潘诺夫斯基逝世一周年研讨会,1969年3月15日于普林斯顿大学》[*Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae. a paper read at a symposium held at Princeton University on March 15, 1969, to mark the first anniversary of Erwin Panofsky's death*],普林斯顿大学艺术与考古系,普林斯顿,1969年。该书的附录列举了潘诺夫斯基的学生们发表的论文、论著,他获得过的奖励荣誉,以及人们纪念他的文集。重印于威廉·赫克舍的*Art and Literature. Studies in Relationship*, ed. E. Verheyen (Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1985), 339–355。版权属于威廉·赫克舍。

人名索引

［条目后的数字为原书页码，即本书边码；斜体数字指原书插图及图注页码］

"何香凝美术馆·艺术史名著译丛"
首批出版书目

《论艺术与鉴赏》

〔德〕马克斯·J. 弗里德伦德尔　著
邵　宏　译　田　春　校

《美术学院的历史》

〔英〕尼古拉斯·佩夫斯纳　著
陈　平　译

《艺术批评史》

〔意〕廖内洛·文杜里　著
邵　宏　译

《美术史的实践和方法问题》

〔奥〕奥托·帕希特　著
薛　墨　译　张　平　校

《造假——艺术与伪造的权术》

〔英〕伊恩·海伍德　著
殷凌云　毕　夏　译　郑　涛　校

《瓦尔堡思想传记》

〔英〕E. H. 贡布里希　著
李本正　译

《历史及其图像——艺术及对往昔的阐释》

〔英〕弗朗西斯·哈斯克尔　著
孔令伟　译　杨思梁　曹意强　校

《乔托的几何学遗产——科学革命前夕的美术与科学》

〔美〕小塞缪尔·Y. 埃杰顿　著
杨贤宗　张　茜　译

"何香凝美术馆·艺术史名著译丛"
第二批出版书目

———

《造型艺术中的形式问题》

〔德〕阿道夫·希尔德勃兰特　著
潘耀昌　译

《时间的形状——造物史研究简论》

〔美〕乔治·库布勒　著
郭伟其　译　邵　宏　校

《制造鲁本斯》

〔美〕斯韦特兰娜·阿尔珀斯　著
龚之允　译　贺巧玲　校

《批评的艺术史家》

〔英〕迈克尔·波德罗　著
杨振宇　译　杨思梁　曹意强　校

《描绘的艺术——17世纪的荷兰艺术》

〔美〕斯韦特兰娜·阿尔珀斯　著
王晓丹　译　杨振宇　校

《土星之命——艺术家性格和行为的文献史》

〔美〕玛戈·维特科夫尔　鲁道夫·维特科夫尔　著
陆艳艳　译　尹雅雯　校

《莱奥纳尔多·达·芬奇——自然与人的惊世杰作》

〔英〕马丁·肯普　著
刘国柱　译

《人民的形象——库尔贝与1848年革命》

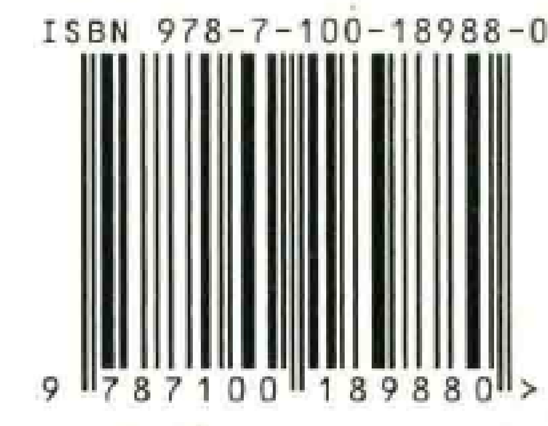
〔英〕T. J. 克拉克　著
张　茜　译　万木春　校

本书收录了图像学大师欧文·潘诺夫斯基移居美国后用英文写作的三篇论文：《何谓巴洛克？》《电影中的风格与媒介》《劳斯莱斯汽车散热器的观念先例》。“三论”皆以“风格”为主题：风格之特点，风格之地理，风格之历史。潘诺夫斯基试图描绘专属于某一特定时期（巴洛克）、某一特定媒介（电影）、某一特定国家（英国）的艺术作品的“视觉征候”，并在一个更为广阔的观念框架参考下来评估这些征候的意义。毕竟，风格——视觉艺术的“视觉性”——是艺术史作为一门独立学科之合法性的关键要素。在本书中，潘诺夫斯基将个人风格融入严肃的学术话语里。这些论文皆以简洁优雅的散文笔法写就，字里行间透露出幽默睿智，将智识性和文学性完美结合在一起。

书中还收录了欧文·拉文撰写的导言以及威廉·赫克舍关于潘诺夫斯基的回忆录。这两篇文字可以帮助读者更深入地理解潘诺夫斯基的风格研究，更全面地领略这位艺术史大师充满魅力的人生。

http://www.cp.com.cn
上架建议：艺术　艺术史


商务印书馆官方微信

ISBN 978-7-100-18988-0


定价：76.00 元